RIVISTA

Teatrale Italiana

(D' ARTE LIRICA E DRAMMATICA)

Anno III. - Volume V

ITALIA, 1903

INDICE DEL QUINTO VOLUME

Fuori testo.

Pubblicazioni nuove (in copertina).

1.° e 2.° *Fascicolo* — A. LALIA PATERNOSTRO, Studii drammatici — S. UAIDENOFF, I figli di Vaniusciu — HERMANN SUDERMANN, Johannes — MAURIZIO BASSO, Il Generale.

3.° *Fascicolo* — G. ROVERSI, In memoria di Riccardo Wagner — EUGENIO ROSSI, « Verso l'azzurro » dramma in 3 atti — ALFREDO SEGRÈ, Il Teatro Pubblico di Pisa nel seicento e nel settecento — I. C. FALBO, Impotenti e Maligni.

4.° *Fascicolo* — CARLO GOLDONI, Pamela Nubile — PAOLO MAZZA, Carlo Goldoni a Modena — ENRICO CARRARA, Studii sul teatro Ispano-Veneto di Carlo Gozzi.

5.° *Fascicolo* — E. BOUTET, Nel centenario della nascita di Gustavo Modena — MENOTTI BIANCHI, « A figlia da Madonna » — RAFFAELE FIORE, Gioacchino Murat.

6.° *Fascicolo* — E. A. BUTTI — Il Gigante e i Pigmei — G. MOERS DI PORADOVO, Michele il Valoroso — PIETRO TOLDO, Molière en Italie.

7.° *Fascicolo* — E. A. BUTTI, Il Gigante e i Pigmei.

8.° *Fascicolo* — FRANCESCO BERNARDINI, « Tony » dramma in 3 atti.

Giannino Antona-Traversi

Interpreti e Stile

I.

Un equivoco degli attori odierni — Il dialogo teatrale — Il dono del teatro — Specializzazione del metodo moderno — Verità e evoluzionismo — Criterio critico — Applicazione al metodo dell'attore — Animazione del personaggio — Impossibilità della sostituzione dell'attore all' autore — Dilatazione del personaggio scenico — Lettore e attore — Personalità dell'attore — Elementi che la determinano — Lo studio — La coltura — L'imaginazione — L' azione nella parola — La psicologia della parola — Lo stile — Realità del personaggio — Esempi e ricordi — L'evocazione storica — Verità storica e verità artistica.

Or non è molto, seguendo con incalzante interessamento un corso di recite, alternate di notevoli primizie e di significative esumazioni, mi è occorso di udir per due volte risonar sulle scene d'un nostro teatro il forbito e nobile verso italiano, ricco di cadenze e di numero che carezzan l'orecchio e ci riconducono verso tutta una vita più musicale e più eletta.

Il giovane attore che pronunziava quei versi con una pacata eleganza di inflessioni, una serenità nobile e melodiosa, cercando di riprodurre a traverso i ritmi il carattere letterario a cui l'imaginazione dell'autore aveva obbedito concependoli e formandoli, riescì a transportarmi nel ciclo di quelle limpide visioni in cui i nostri predecessori cercarono le pure linee della loro arte, i netti disegni delle loro figure, la genuina eloquenza delle loro sensazioni, più semplici delle nostre, più immediate e più chiare.

Non dirò che il tentativo fosse apparso impeccabile e che l'impressione prodotta avesse eguagliata quella che i grandi dicitori di versi, in altri tempi e sotto l'imperio di un diverso gusto, raggiunsero; ma confesso che a me, come agli altri che ascoltavano, piacque non solo l'omaggio che il giovane attore rendeva a scrittori di indiscussa rino-

manza, ma fu gradito il ritorno momentaneo alla espressione letteraria che li designa, come a una fonte di serene emozioni a cui la gente colta non può del tutto nè sempre rinunziare.

E con esso s'insinuò la considerazione di quel che era la recitazione, equilibrata colorita e anche pomposa, de' nostri attori celebri e di quel che sia la verità nel teatro in armonia con la concezione letteraria che la determina. Poi che, un mero equivoco è quello in cui si aggirano generalmente i nostri attori di oggi, i quali credono con moltissimi altri che la ricerca della verità sia un privilegio de' giorni nostri e che la comedia contemporanea quotidianamente ne denunzii la scoverta co' suoi dialoghi frastagliati, le sue frasi rotte, i suoi repentini scatti e con tutte le frammentarietà di un discorso che procede a sbalzi, fatto spesso di tenui voci e completato da una corrente di sottintesi su cui l' autore psicologo ha ordito la trama di esso.

Chiunque di noi abbia per caso scritto o tentato di scrivere un dialogo destinato al teatro, sa quanto lavorio di semplificazione, di sintesi, di condensazione si celi sotto l' apparente semplicità delle frasi e la fluida successione delle parole che le compongono. Sa che il dialogo teatrale non è un solo studio di forma, ma un vero travaglio psicòlogico di cui la parola, scritta per esser pronunziata da un altro e udita e compresa da un intero publico, è soltanto la espressione sensibile di tutto uno stato interiore del personaggio che ha bisogno di essere completato e rivelato dal concorso di infiniti atti che lo rendan trasparente e eloquente. L'eloquenza del discorso teatrale è fatta più di sottintesi che di parole: armonizzare questa parola destinata ad esser udita con tutte quelle altre destinate a farsi indovinare; dare cioè ad essa l' atteggiamento, la collocazione, il valore speciale che agevolino questo suo facile prolungarsi e moltiplicarsi nell'anima dell'ascoltatore, è cosa tanto ardua da far solo presupporre un dono speciale in quelli che naturalmente, senza i faticosi tormenti che offuscano la sincerità del processo, sappiano con felice chiarezza ottenerlo.

L'imaginazione dello scorcio non è comune a tutti gli artisti. Esistono pittori che non possono astrarre dalle visioni piane, serene, direi documentate, in cui ogni elemento sia mostrato per quello che è o appare e ogni piano si succeda con l'evidente logica lineare che appaga l'occhio e le leggi dell'abitudine.

Esistono scrittori, del pari, che espongono, deducono, imaginano nell' ordine razionale delle cose viste e delle passioni descritte, senza che per loro resti irrivelata qualche parte delle sensazioni subite e delle idee pensate. Il teatro di certo non è in loro il dono più spontaneo; quando lo tentano, il risultato che ottengono, per quanto rispettabile, tradisce assai spesso la deficienza di quella speciale e intuitiva sintesi psicologica che è l' essenza del dialogo teatrale, e denunzia la caratteristica più determinante del drammaturgo.

Chi lo stimi un fatto di sola tecnica, ignora che la forma non è nelle

opere dell'arte un fatto secondario e accidentale, ma il pensiero stesso visto in un modo sensibile e fermato nella sua espressione duratura.

L'attore moderno, chiamato a dar vita scenica a un lavorio interiore cotanto complesso e a penetrare in questa parte tanto riposta di chi concepisce e scrive per lui, si è familiarizzato con un metodo che a' suoi predecessori era quasi ignoto. A parte la considerazione che oggi si deve *dire* ciò che prima occorreva *declamare* perchè riescisse evidente, l'attore moderno ha dovuto *specializzare* la sua recitazione, anzitutto per dare carattere di verità parlata a quel che espone, e poi per estrarre dalla parola tutto il senso che è in essa e tutto il nesso che incatena alle sue voci, le pause, i gesti, le abbreviazioni, le rapide associazioni che vi si sottintendono, e sviluppare ciò che vi sembra monco, incompleto, discontinuo, accennato appena, represso, taciuto, dimenticato, e vi è invece abilmente sottinteso. Il comento vigilante, sotto la disinvoltura apparente, è divenuto la preoccupazione più assidua degli attori intelligenti. Chi ammira la Duse sa quali risultati può dare in un temperamento e per una genialità eccezionali un tal lavorio di penetrazione e di vivificazione.

Ma, come tutti quelli che concentrano le loro energie in un prestabilito e abituale movimento sia di pensiero sia di opera, gli attori nuovi han chiuso i meati della loro sensibilità alle forme di arte che contengono una diversa significazione e vivono di un altro contenuto; e, stimando unica la maniera d' intenderle e unico il metodo per esprimerle, non sospettano nè pure quali diversità di estetica personale e quali atteggiamenti di imaginazione letteraria e storica abbiano generato quelle diverse forme. L'opinione che l'amore della verità sia una conquista de' giorni nostri, li induce leggermente a conchiudere che il metodo da essi adottato per rappresentare i personaggi contemporanei, accentuarli nelle loro estrinsecazioni di parola e di atti sia, perchè più consono alla nostra verità odierna, il solo ed assoluto per conferire a ogni figura del teatro di qualsiasi tempo e di qualsiasi autore le pulsazioni della vita.

Il personaggio — essi pensano — è anzitutto un essere umano; come tale non è diverso da quello che noi siamo; come tale esso pensa, sente ed opera come noi facciamo; onde, per riprodurlo sulla scena in una maniera che impressioni, convinca e commova gli spettatori di oggi, non esiste nè occorre cercare altro modo di esprimersi che non sia quello onde noi riproduciamo i nostri personaggi, ciò che val dire i *veri*.

Il ragionamento non è esatto, per chi consideri i caratteri dell'evoluzione del nostro spirito di fronte alle opere prodotte in altri climi storici e intellettuali. Quando noi consideriamo un' opera d'arte prodottasi in un tempo lontano dal nostro, più che considerare quello che in sè stessa essa sia per le sue qualità puramente artistiche, noi la vediamo

per quello che essa ha di diverso dalla nostra maniera di vivere e di sentire. L'esame critico è tutto fondato su questo invincibile e intimo confronto, nel quale affermiamo la prevalenza della nostra vita presente, di pensiero, di sentimento, di tendenze, di gusto. Quando si dice che il tempo fa giustizia di un'opera o troppo esaltata o troppo vilipesa da' suoi contemporanei, noi accenniamo appunto a quella parte di umanità che, contenuta nell'opera in una misura maggiore o minore, la rende più o meno durevole nell'impressione de' venturi. Nel reclamare in essa una serie di caratteri permanenti, noi non cerchiamo già quello che in essa sia stato più degno, come d' ordinario si crede, ma quello che in essa tuttora sia più comprensibile.

Ond' è che, mentre inconsciamente illustriamo in tal modo il lato meno fugace dell'opera estraendone la parte che più avvicina l'artefice di essa a noi e alla nostra estetica, ci allontaniamo da tutto ciò che ne costituiva il valore effettivo pe' suoi contemporanei e che il proprio tempo vi aveva impresso con le influenze sue più forti, più presenti, più razionali. Il lavoro nostro, per quanto utile alla posterità dello scrittore, pecca di parzialità; e solo quel critico, il quale avrà messo in luce la completa vita intellettiva e sentimentale dello scrittore che si nutrì di dee e di affetti diversi da' nostri o in una misura e in una intensità dissimili, avrà reso un coscenzioso e proficuo servigio all' artista scomparso, all'arte per cui quegli lavorò, al giudizio che a lui serenamente dovrà sopravvivere.

Passando dall' opera del critico a quella dell' attore questo concetto non muta, nè si modifica. L'attore fa più che un commento e una illustrazione: fa una vivificazione. Il suo pensiero percorre brevemente il cammino che lo scrittore ha percorso durante una cerebrazione più lunga, più faticosa e personale, obbedendo a un impulso più spontaneo, alle ragioni della coltura e degli ideali di lui, alla propria determinata funzione artistica.

Egli ha però il compito di individuare tutto ciò in una espressione materialmente vivente, alla cui plasticità egli presta la linea e gli atteggiamenti della propria persona, la mutabilità del proprio gesto, il timbro della propria voce, l'articolazione della propria favella e tutto quell'insieme di elementi che rendono sensibile il proprio essere onde egli stesso si esprimerebbe se i casi del personaggio fossero i suoi. Resta però sempre questa capitale differenza tra il personaggio ideato dallo scrittore e la personificazione plastica che ne fa l' attore, per quanto la cosidetta *assimilazione* sia perfetta; quello ha la fisonomia e i caratteri plastici corrispondenti alla struttura ideale che lo scrittore ha imaginato; l'altro assume l'espressione determinata che l'attore imagina che assumerebbe se si trovasse nelle condizioni del personaggio in cui penetra.

Non è mai una vera sostituzione di anime che avviene; come non è mai una sostituzione di figure che si avvera. E come anche quando il *trucco* più sapiente e più felice non trasforma mai così radicalmente l'attore da distruggere in lui le linee reali del volto, il moto e l'intensità rivelatrice dello sguardo, il timbro fondamentale della voce; così il lavorio anche più profondo e divinante dell'interprete non realizza la sostituzione dell'anima del personaggio alla sua.

Anzi, quanto più apparente è la incompletezza della sostituzione, più l'opera dell'attore sembra originale e ammirabile; perchè, lasciando maggiore adito alla sua personalità di esplicarsi, riesce a rivelare un altro valore di talento e di vita interiore che si sovrappone a quello dello scrittore. Così se nell' opera letta si cercano unicamente le virtù intellettuali e artistiche di chi la scrisse; nell'opera rappresentata si cerca non il connubio, che sarebbe irrealizzabile, ma il concorso di due attività di pensiero e di lavorio per un fine unico, che è la bellezza dell'opera d' arte.

Per questa duplice elaborazione, mentre il personaggio riesce più grande del vero (e questa dilatazione è nella logica del teatro e nelle necessità della sua ottica) si restringe a una forma troppo somigliante all' interprete non solo nelle linee esteriori, ma nel carattere del talento, nel tipo della imaginazione di lui, nello *stile* onde egli si rivela.

La contradizione si riscontra in innumerevoli casi. Quanti di coloro che han visto rappresentato in teatro un dramma di Shakspeare o una comedia di Molière, non han poi confessato di aver ritrovato *teatralmente* più grande il personaggio da loro imaginato a traverso la lettura; ma di averlo, nel tempo stesso, rinvenuto dissimile da quello che la fantasia loro si era foggiato? La dissimiglianza è inevitabile, perchè colui che legge un lavoro scritto pel teatro, presta a ciascun personaggio che incontra in esso sembianze, figura, movimenti, suoni che armonizzano l'essere irreale ch'egli vede realizzato nella sua imaginazione, non solo in proporzione della spinta che l' autore ha saputo dare a questa facoltà imaginativa, ma secondo l'estensione, la ricchezza e l'intensità di cui una tale facoltà in lui è capace. Così avviene che un lettore fornito di fantasia più alacre e più fertile foggerà interiormente (e crederà quasi di vederla innanzi a' suoi occhi) una figura più ricca di connotati, più folta di elementi plastici e morali di quanto non vedrà un lettore differente da lui e che, a mo' d'esempio, fermandosi a preferenza al valore sentimentale del personaggio, si compiacerà di fissare plasticamente un altro lato di esso e di realizzarlo nel ritratto ideale che tende a disegnare in una visione interiore. Altri lettori seguiranno, al modo stesso, un' altra loro tendenza; in cui prevarranno elementi diversi, e di questi ognuno vedrà prevalente quello a cui sarà più facile di annettere una rassomiglianza personale.

L'attore, il quale comincia per essere anzitutto un lettore dell'opera che intende di interpretare, non sfugge a questo primo processo ima-

ginativo; se non che, essendo il suo compito quello della rappresentazione, egli condiziona a questa tutte le sensazioni stimolate in lui dalla lettura. Ma, meno libero del lettore nel foggiare il ritratto ideale del personaggio, egli è indotto a vagliare, a preferenza, quanta parte del proprio essere materiale e morale sia atta a trasformarsi nel personaggio, fino a qual punto e in quale misura egli possa entrare nel ritratto di cui l'imaginazione gli ha segnato il primo profilo e ha vivificato i primi colori.

Occorre da vero una fantasia doviziosa e un'estesa gamma di mezzi intellettuali e materiali per poter plasmare questo personaggio in una maniera così ampia perchè la fantasia di quelli che come lui furono i lettori e gli studiosi dell'opera, e che poi diventano i suoi ascoltatori, sia compresa ne' confini della sua fantasia. Minore è il numero di quelli che restano al di là di tali limiti, maggiore è il dono dell'interprete che sa parlare a un numero più vasto di imaginazioni, eccitarle e metterle in moto più di quanto l'autore stesso non abbia saputo, facendosi intendere e facendo fantasticare. La forza del vero interprete non risiede che in un dono e in uno studio siffatti. E da ciò deriva appunto la dilatazione teatrale del personaggio, al quale il grande attore aggiunge quei personali elementi indispensabili a questo ingrandimento ottico e che provengono da tutto ciò che in lui accumulano lo studio, l'imaginativa, il potere suggestivo, la genialità.

*

Studio anzitutto, perchè il lavorio dell'interprete è fatto di penetrazione, di esperimento, di riprova che un semplice lettore o spettatore è ben lungi dal supporre e dall'indovinare. L'opera d'arte ha un contenuto di vita in cui non si discende se non armati di intellettualità, di sentimento, di coltura; nè il personaggio rivela intero quello che esso sia e quel che abbia significato nel pensiero e nell'emozione dell'autore a chi gli si avvicini ignaro o impreparato. Quando si ripensi a ciò che la Ristori, la Bernhardt, la Duse, il Modena, il Rossi, il Salvini abbian compiuto di preparativi e di cautele prima di tentare un eccelso tipo di arte, e con quanta incontentabile perseveranza essi abbiano gradualmente modificato i loro primi tentativi, armonizzandoli sempre meglio a' loro mutati mezzi, all'esempio degli altri, a' consigli e alle risultanze degli esperimenti fatti, si comprende come non esistano quadri più suscettibili di ritocchi di quelli che i grandi attori dipingono innanzi a' nostri occhi e alle nostre anime in poche ore di finzione suggestiva e vibrante. Chi volesse formulare il metodo per *interpretare* dovrebbe cominciare dal compiere un'anatomia del sentimento, e quando l'avesse freddamente e scientificamente compiuta, avrebbe insegnato così poco all'interprete da dover confessare che nessuna norma è più inefficace e ridevole di quella che pretenda di guidare un'indagine a traverso i

meati d'un cuore per integrarne la vita che l'agita e lo fa pulsare. Lo studio non serve già a riconoscere l'essenza di vita che trasforma un inganno mentale e una serie di segni scritti in una creatura d'arte; ma serve a intendere il valore di questa vita, ad aprire cioè lo spirito dell'interprete verso un mistero che appartiene alle più gelose funzioni dell' intelligenza.

Apparvero un tempo tipi e persone sull' orizzonte artistico che non era possibile di intendere se non imbevendosi di coltura classica e delle cognizioni storiche e mitologiche che erano nello spirito del tempo; altre le quali non rivelarono la loro bellezza che a coloro i quali penetravano nell' individualismo eroico e passionale delle sublimazioni romantiche; appariscono oggi figure patologiche e figure simboliche di cui non è possibile rendere le specialità essenziali se non impossessandosi del carattere di taluni fenomeni morbosi e del valore morale e dimostrativo del loro intervento nel campo dell'arte. Indubbiamente le esigenze di uno studio più serio e più comprensivo sono andate sempre più moltiplicandosi e raffinandosi, e se un tempo era sufficiente negli attori un intuito pronto e veloce, oggi questo ha bisogno del sussidio di una coltura tanto più varia per quanto più complicate son divenute le correnti della moderna letteratura e della moderna estetica.

Si deve proprio a questa diversità se prima si riconoscevano prevalenti così l'intuizione del mondo classico e mitologico come lo studio delle belle forme e di una impeccabile declamazione ricca di sonori effetti, e se ora si considerano trascurabili la cognizione del mondo arcaico e de' prontuarî, non che il tirocinio delle osservanti imitazioni, e indispensabili invece la comprensione penetrante delle molteplici anomalie psicologiche e de' tanti dissidî morali onde si compiace e si acuisce l'indagine de' drammaturghi moderni, spinti dall' urgenza d' una verità sociale cui tende la loro opera di arte.

Lo spirito della ricerca è cotanto mutato nell' indirizzo e nell'intensità del suo svolgersi, che non è possibile a colui che si ostina nel proclamare insuperabile il vecchio metodo riconoscere nel nuovo ragionevolezza ed efficacia; come non è consentito a chi ammira e segue incondizionatamente il nuovo riscontrar nel vecchio i segni di una completa bellezza.

Ma è innegabile che lo studio deva svolgersi sotto il raggio di una, imaginazione speciale: quella del teatro, che è, nella ricostruzione, non più solo ideale ma agente del personaggio, nella previsione di ciò che tradotto nella forma del teatro, può esprimere più idoneamente il rapporto tra il pensiero e l'azione, dando l'inganno di una esistenza effettiva e di una individuazione precisa. Questo dono, talvolta appena abbozzato in un autore, deve essere invece predominante in un attore, il quale è chiamato dalla sua missione a creare novellamente ne' confini di una tale imaginazione il personaggio, utilizzando tutti i suoi mezzi intellettuali e plastici a simile scopo, e a divenire un po' il pittore, un po' il

plasmatore della creatura scenica e lo strumentista di quelle voci di cui egli deve trovare l'estensione, l'altezza, il tono, gl'intervalli, i ritmi, le vibrazioni, gli accenti. In questa armonizzazione di tinte e di suoni, difficile perchè più di ogni altra libera e indefinibile, è il segreto de' maggiori effetti che avvivano la figura teatrale e estraggono il contenuto reale della sua esistenza artistica a traverso le parole che ne determinano la ragione di essere e di agire. Perchè, si ha un bel ripetere da quando drammi furono scritti, che il teatro è azione; non si è mai pensato e costruito un lavoro letterario e scenico senza servirsi del mezzo che più ritarda l'azione: cioè della parola. Ciò che vuol dire che non esiste nel teatro un'azione che non si esponga, si rappresenti, si faccia intendere con un mezzo diverso, e che nel teatro l'*azione* non è che parola.

Il problema sta appunto nel determinare qual genere di parola diventi in esso il surrogato indispensabile dell'azione, e per quali processi la parola deva indicare un'azione e farsi accettare per tale. Ma il problema della scelta tocca il drammaturgo non già l'attore, e non è qui il posto per illustrarlo e cercarne la dimostrazione. Per altro nell'imaginazione teatrale dell'attore, la parola già scelta non può non assumere questo carattere speciale della sua missione; onde è dell'attore il compito di gustar la parola nell'intima connessione sua con l'azione che rivela.

Ciò che il gergo ordinario della scuola addimanda *espressione* non si limita unicamente a un gioco fonico onde la frase assume una funzione esplicativa e una musicalità più speciosa, e gradita all'orecchio di chi ascolta; ma si riferisce a un' essenziale necessità per cui il mezzo verbale si plasticizza in una individualità che è la vita stessa del personaggio e il potere agente del dramma.

Molte belle e profonde cose si sono scritte a proposito della individualità del Verbo, che ha per sè stesso una esistenza di creatura viva, onde si sa che nelle sue sillabe *abita* lo spirito di chi lo prescelse come il Dio di Spinoza abita il mondo. Quelle stesse cose si potrebbero applicare all'opera dell'attore; perchè, se il pensiero e la parola sono una maniera di agire per l'artista che scrive, l'unica maniera di agire e di vivere per la *persona scenica* è di pronunziar le parole che allo scopo di disegnarla e di plasmarla le furono attribuite. Fino a quando l'aspirazione de' moderni simbolisti di poter esprimere più sicuramente i nostri pensieri mercè il silenzio non sarà realizzata nell'arte, gli autori scriveranno e gli attori pronunzieranno un numero interminabile di parole che devono rappresentare i rapporti tra il nostro spirito e le nostre sensazioni nella maniera più concreta e più generalmente intelligibile.

Ciò che cominciano a fare i moderni drammaturghi, i quali—lo noto incidentalmente—già concedono un più largo posto nel dialogo al sottinteso, alla *controscena,* al breve accenno di pensieri che rapidamente traversano la mente del personaggio, agevolandone la comprensione con

lievi parole che riverberano i mutamenti e le gradazioni interiori, dinota un passo verso le mute rivelazioni indisturbate da ogni voce che i modernissimi sognano; ma in nessun altro luogo che non sia il teatro queste voci sono tanto indispensabili a plasticizzare l'azione che la luce della ribalta rischiara! Lo stesso Maeterlinck, che è il più suggestivo evocatore del silenzio, meno che nell'*Intrusa* e negli *Aveugles*, fa parlare le sue persone con un ardore e con una intensità di poesia inimitabili, tanto la sua forma lirica è pregna di suoni e librata nella melodia. E ciò perchè, mentre la parola rappresenta una facoltà comune a tutti gli uomini per esporre, quanto più approssimativamente è possibile, ciò che pensano e sentono; per lo scrittore è invece la stessa sua arte, è il colore, è il plasma, è la musica della idea e del sentimento, è il suo potere d'esistere, di distinguersi, di differenziarsi. Per lui, la parola non è più un segno; è un'esistenza. Questa esistenza è lo Stile.

Ora io non credo di ripetere un concetto annoso, affermando a questo punto che all'attore non è consentito di escire dallo stile dell'opera da lui interpretata. Quando scovro in alcuni attori moderni la pretesa di allontanarsene in nome di una verità che non è nella concezione e nel gusto dello scrittore che interpretano, mi sembra utile perfino di ripetere ciò che il grande Buffon diceva: “..... tutti i rapporti di cui si compone lo stile sono altrettante verità così utili e forse più preziose per lo spirito umano di quelle che possono costituire il contenuto del soggetto „.

Evidentemente in simili casi, frequentissimi sulle nostre scene, l'attore esce dall'imaginazione dello scrittore, o, per dir meglio, non vi entra affatto per restare nella propria. La parola acquista per lui il senso ordinario che egli stesso le conferisce nell'uso comune, non quello che l'autore vi ha sottinteso in armonia con lo spirito del personaggio che la pronuncia fingendo di pensarla e di sceglierla. Si sottrae così alla parola ogni individualità caratteristica, ogni valore subiettivo a cui deve la sua ragione di apparire in quel determinato istante nel discorso del personaggio.

Ho udito attori pregevoli e acclamati dare alla frase de' personaggi celebri da loro rappresentati un'intonazione sciatta e pedestre con l'intento e con la sicurezza di conferire ad essa il colore d'un realismo inconseguito finora da altri. E ho sentito critici e attori plaudire al coraggio e all'originalità di quelli, inconsapevoli di certo della traditrice profanazione che si perpetrava dello stile dell'autore. *Amleto*, *Otello*, *Lear*, *Saul*, *Shylock*, *Nerone* (e accenno a' più frequentemente violati da questa presuntuosa manìa di verismo) son divenuti degli esseri così diversi da quelli che poeticamente e drammaticamente sono, da non potersi nè

pur lontanamente concepire come proprio l'amore del realismo li abbia potuti ridurre a tanta arbitraria irrealità!

Nessuno ha mai fatto notare a quegli illusi che la creatura artistica non è reale che a condizione di rimanere nella idealità in cui l'estetica dello scrittore l'ha vista vivere ed agire. Sottraete a Otello l'enfasi della frase accesa, il gioco metaforico della parola, l'accento sonante dell'iperbole e tutto lo slancio onde egli si abbandona a una tale maniera di concepire, di sentire la vita, e avrete così distrutto la fiamma che poeticamente lo rischiara e in cui l'agile sua anima brucia. Sottraete ad Amleto quella dolce musicalità che accompagna il suo stato morboso di dormiveglia in cui il suo spirito è immerso; quella fatidica intonazione di chi erra nel perenne inganno di apostrofare sè stesso credendo di rivolgersi a un interlocutore remoto e misterioso; quelle flebili cadenze di chi parli nel sogno a un fantasma assiduo e caro — ed ecco che, supponendo di aver modificato soltanto la forma, voi avete annullato in lui il carattere dell'allucinazione di cui egli è un prodotto, e la sovrana ragione di esistere nel mondo della fantasia e dell'arte.

Si Hamlet, idée pour idée — ha scritto un moderno critico — *avait été versifié par Christophe Marlowe, ce ne serait qu' une obscure et maladroite tragédie que l'on citerait comme une ébauche intéressante.* E quale irrazionale abbozzo non diverrebbe se invece di Marlowe, che è quasi un contemporaneo di Shakspeare, l'avesse prosizzato un realista di oggi, come qualche modernissimo attore crederebbe di poterlo ridurre? E così potrei dire di Lear, che rischia a ogni istante, lasciando il tono impetuoso della tragica eccitazione e la tenerezza malativa del suo *pathos,* di trasformarsi in un capriccioso e petulante decrepito che dia ragione a Gonerilla e a Regana di adire il magistrato per farlo inabilitare e nominargli un curatore legale! E così di Saul, a cui sarebbe indispensabile infliggere l'abdicazione, se l'interprete, pel vezzo di modernizzarlo, rinunziasse all' imperioso commento di tutto il tesoro di psicologia che si nasconde nelle pieghe di quella coscienza così tragica e tormentata e che i versi alfieriani illustrano con un vigore e una divinazione meravigliosi! Ho visto anche, una volta, un valoroso attore che rappresentava Oreste, affaticarsi per dimostrare il suo personaggio affetto da non so quale malattia irrappresentabile, l'epilessia credo, e illudersi di giustificare mercè sintomi strani le furie classiche del figlio d'Agamennone; quasi che queste fossero state concepite dall'autore quale sintomo di una tale influenza morbosa e non come una influenza del fato tragico e della coscienza del personaggio in armonia con tutti gli elementi tragici e religiosi del mondo antico! Lo stesso Nerone cossiano, che certo non comprenderò ne' grandi e completi tipi dell'arte ma che ben merita l'attenzione de' nostri attori migliori, perde tutta la sua fisonomia di geniale mattoide se l'interprete attenua (come m'è occorso talvolta di constatare) la forza lirica onde si ritmano e guizzano i versi

coloriti e melodiosi che il poeta gli presta a dispetto del giudizio di Petronio.

E anche a proposito di Messalina, che ritorna sulla scena per virtù di questo nuovo battesimo realistico, ho sentito evocare le differenze tra il classicismo e il naturalismo, quasi che le due formule letterarie si potessero liberamente sostituire tra loro per opera dell' interprete teatrale, o quasi che la protagonista cossiana fosse troppo poco classicizzante per divenire un prodotto del naturalismo letterario e troppo poco naturalista per restare strettamente ne' confini dell'espressione classica! Ma niuno ha pensato, o detto almeno, che tra le due formule se ne interpone una terza, il romanticismo, e che il Cossa, se è vero che non fu un classico, anzi un ribelle di fronte agli alfieriani, non fu nemmeno un seguace de' naturalisti di fronte a' quali è tuttora un retrivo. — Gli è che Pietro Cossa iniziò una riforma nel dramma storico in nome di quel verismo che fu una fase intermedia tra la concezione neo-classica (la quale trovava il suo maggior sussidio nella erudizione scolastica e nell' abitudine dell' imitazione, anzi che nel gusto e nella genialità della ricostruzione storica e dell' idealità antica) e gli atteggiamenti di un romanticismo evoluto verso le forme dell'osservazione e di una più intima comprensione dell' ideale artistico moderno. Ma, per quanto questi sintomi di evoluzione traessero l' autore del *Nerone* verso le formule dell' arte che gli son succedute, non bisogna dimenticare che lo spirito della sua ideazione e il carattere della sua poesia son prettamente romantici: la tendenza all'eccezione, l' ingrandimento della figurazione, l' idealizzazione dell'ambiente, l' incuria del particolare e lo stesso calore poetico dell'imagine come le stesse risonanze del verso lo provano a sufficienza. Onde, se nella figura cossiana vibra una umanità più larga di quanta non ne avessero contenuta per l' innanzi altre figure storiche della scena, non si può asserire che questa nuova visione del personaggio storico non traversi continuamente l'imaginazione di un temperamento romantico, che tale si affermi in ogni parte del lavoro: quel temperamento stesso che ideò più tardi il dramma sentimentale di Cecilia e l'epopea patriottica di Domenico Cirillo.

Or, francamente, a parte la distanza storica che allontana il mondo romano dal nostro, trascurare, interpretando il Cossa, l'elemento romantico che specializza la visione e il dramma di lui, mi sembra errore gravissimo, che da' critici non dovrebbe esser taciuto e su cui gli interpreti, divenuti bene spesso intolleranti di consigli, non dovrebbero insistere.

E da vero, qui, questo rapido cenno sulle responsabilità dell' interprete meriterebbe un esame più vasto, che distinguesse ciò che a lui si impone per dovere storico e per rispetto allo stile dell' autore, che è l'espressione psicologica, morale e letteraria di costui.— Io vorrei dimo-

strare che la libertà consentita all'attore di sovrapporre i suoi propri elementi di studio e la sua propria imaginazione a quelli del drammaturgo non può sorpassare taluni limiti, che dalla stessa valutazione storica o ideale del personaggio son definiti; perchè se l'attore ne sostituisce una del tutto diversa, anche per essere più esatto dal punto di vista della critica, si confessa estimatore sì debole dell'opera che interpreta da indurci a chiedergli perchè mai si sia accinto a tentarne la rappresentazione. Se egli è il primo a rinnegarlo per taluni aspetti, può mai pretendere che il publico non risenta gli effetti di questa diminuita ammirazione?

Ho sempre udito raccontare, per esempio, che Gustavo Modena, interpretando il *Luigi XI*, da republicano convinto e battagliero quale era, faceva uno studio industre per porre in luce tutta la parte più odiosa che la torva e ipocrita coscienza di quel re rinserra nella dipintura fosca e grave che ne fece Casimiro Delavigne. È indubitato che il sommo artista faceva penetrare nel suo lavorio un concetto che all'arte era estraneo e che, per quanto fosse sottinteso nella visione dello scrittore, pure non doveva assumere una prevalenza così imperiosa da annullare tutto ciò che nel dramma ha un significato diverso e che altri artisti, meno consci di una tale libertà e più ligi alla tradizione del personaggio — come il Monet-Sully per citare un connazionale dell'autore — ci han rivelato.

Invece, Ernesto Rossi, monarchico devoto per quanto il suo maestro fu republicano, si inspirava a un concetto contrario; e fermandosi più agl'intenti politici che guidarono il monarca francese, quelli di affermare uno stato forte che fondesse nella sua unità potente tutte le energie della nazione trionfando delle mene de' feudatari e delle arroganze de' vassalli, dava al protagonista il caratteristico rilievo di dominatore e coglieva tutte le occasioni che il dramma gli porgeva per accentuare questo sentimento di dominio e questa morale machiavellesca.

Per quanto anche a me piacesse più il preconcetto del Rossi che reintegrava la figura di Luigi nel suo significato storico anzi che restringerla ne' limiti di un apprezzamento esageratamente subiettivo pe' fini della personale propaganda mazziniana del Modena, pure devo sinceramente dedurre che entrambi i geniali attori esorbitavano dalle linee della pura interpretazione artistica, facendo convergere in questa i risultati di uno studio più ampio e il lusso di un commento eccessivo.

Così anche il Rossi, rappresentando il Nerone cossiano con un' accentuazione poetica degna del suo acceso spirito e rimasta inimitata, soleva imprimere un rilievo fortissimo a tutti quei rapidi e fugaci accenni di ambizione imperialistica da cui il Cossa, con lo scopo di lumeggiare il suo Nerone con un criterio affatto nuovo sulla scena tragica, era rifuggito ad arte. Ed io, che ebbi la ventura di apprendere dalle conversazioni di ciascuno di quei due eletti artisti a me carissimi l' ap-

prezzamento che l'uno portava sull' opera dell'altro, rammento che il Cossa trovava alquanto esagerate le linee del suo personaggio nella vivificazione scenica che il Rossi ne faceva, e questi deplorava nel personaggio cossiano la deficienza de' connotati imperiali in vantaggio di quel lato bizzarramente istrionico e crudelmente fanciullesco che il Cossa aveva voluto preferire.

Forse entrambi, pur ammirandosi a vicenda con sincerità grande, avevan ragione: il Cossa per l' originalità della sua concezione a cui giustamente teneva, il Rossi che ricordava l' Hamerling e il Gazoletti e quanto di più grandioso gli aveva svelato la lettura di Svetonio e di Tacito, in lui, natura imaginifica e pomposa quant'altra mai. Chi conosce il magistrale studio di Romualdo Giani sul *Nerone* di Boito trova un largo sussidio all' intuitiva opinione del Rossi; ma ciò non impedisce di conchiudere che nell'interpretazione del personaggio cossiano, l'intervento di una critica troppo complessa divenisse inopportuno per la fedeltà della riproduzione scenica in cui l' attore deve circoscriversi.

*

Ma esiste anche un'altra limitazione e questa, per essere più elastica e men definita, è anche men facile a pretendersi dall'interprete di una figura evocatrice di tempi lontani. La riassumo così:

Un' epoca dissimile da quella in cui viviamo si distingue per infiniti caratteri sociali, morali, intellettuali di cui noi non possiamo trovare le forme equivalenti adoperando quelle che ci sono familiari nel tempo nostro. Per poco che ci fermassimo a considerar l' espressione che le idee e i sentimenti hanno assunto nella letteratura passata, noi ci accorgeremmo che essa ha avuto un carattere così distinto in ogni epoca da rendere a noi ben faticoso il lavorio per riprodurla co' mezzi stessi di cui noi ci serviamo per esporre la nostra. Se noi volessimo, per esempio, trascrivere con la pretta esattezza del linguaggio del tempo le idee, i sentimenti, le sensazioni che operavano in un duecentista, dovremmo servirci di un linguaggio così arcaico, di un gioco di imagini così dissimile dal nostro, di un numero o di una qualità di voci così limitati in confronto della foltezza imprevista del nostro eloquio, da apparire poveri e monotoni a chi suole liberamente esprimersi con l'arte odierna della parola. E così avverrebbe per qualunque altra evocazione letteraria di personaggi vissuti in secoli lontani da' nostri.

Or che sarebbe, se noi volessimo riprodurre esattamente la musica de' loro linguaggi, nel tono, nell'altezza, nell'accento che ne facevano vibrante e penetrante l'espressione negli orecchi e nell'anima di quelli che l' udivano e a' quali quella musica era familiare, perchè identica alla loro che, nelle medesime condizioni foniche, la producevano? Chi potrebbe mai dirci di quali tonalità, di quali effetti musicali fosse fatta l' eloquenza degli antichi oratori per ciò che concerneva l' immediata

impressione acustica de' loro discorsi, risvegliatrice dell'interiore ammirazione e della persuasione degli ascoltatori! Certo è che al carattere del loro idioma e a quello della loro eloquenza doveva corrispondere un modo di armonizzare gli elementi fonici del tutto diverso dal nostro e del quale ci è ora ignoto il valore. Nessun ellenista o latinista, per quanto dotto ei sia, pretenderà di saper non dirò pronunciare ma colorire una frase di Eschine o di Cicerone in quella maniera onde i contemporanei di essi se ne sentivano rapiti e trasportati. A noi resta bene la facoltà di intendere il valore logico della loro dialettica, quello letterario della loro forma, quello artistico della loro imaginazione oratoria; ma non già quello esclusivamente musicale onde il discorso loro colpiva, prima che la ragione e il sentimento, i sensi dell' uditorio.

Questa parte tutta personale del dicitore, e che è in armonia con l'intonazione collettiva di un' epoca e di una regione, è andata perduta. Quando ci si narra che i canti di Tirteo avevano la virtù di far vincere una battaglia e ne udiamo oggi de' frammenti la lettura, siamo indotti, malgrado tutta la reverenza per quello zoppo Berchet dell' antichità, a pensare che o a' Greci bastasse ben poco per entusiasmarsi o che la declamazione del poeta dovesse infondere a quei versi un calore così impreveduto che noi non sapremmo nè pure sospettare. Quando, con l'orecchio abituato alle piene sinfonie moderne, vogliamo spiegarci la magia di talune ingenue cantilene che, semplici e povere, seppero far versare fiumi di lacrime a' nostri antenati, noi dobbiamo per una special suggestione crearci una ingenuità sentimentale di spirito per riescire a spiegarci in parte la schiettezza di quella emozione in rapporto alla semplicità de' mezzi allora adoperati e alla efficacia ch'essi avevano. Ma, anche ciò ottenendo, breve può esser l'inganno e sommaria l'impressione procurataci.

Chi volesse negare il fenomeno, dovrebbe confessare di non comprendere il cammino delle arti e di essere rimasto estraneo alla sensibilità se non alla intellettualità moderna.

Non è dunque in nome della verità storica che gli attori dirò ***naturalisti*** possono restituire il valore di umanità all'espressione de' personaggi antichi, considerandoli fuori dell' imaginazione dell'autore, il quale li ideò nell'opera poetica che li celebra come un prodotto della propria coltura, della propria fantasia e del proprio sentimento d'arte. E non è nè pure in nome della verità odierna della espressione a noi famiare ch' essi possono alterare e restringere l' estensione e il carattere dell' imaginazione dell'autore, che vide la figura storica sotto la luce di un diverso ideale e fece così di essa una figura artistica. Nel processo riduttivo ch' essa subisce per opera dell' attore che la plasticizza come espressione scenica, essa deve serbare i connotati della imaginazione che la disegnò, l' atteggiò e la colorì nella maniera determinata a cui deve la sua nuova esistenza, che in tanta parte prescinde dalla sua effettiva realità storica.

⁂

La verità del personaggio scenico non può esser dunque nè approssimativamente storica, nè rigidamente assoluta. Il personaggio artistico non conosce altra verità che quella del suo stile. Quella verità è realmente esistita nella visione del drammaturgo nell'atto della cerebrazione sua, e intera pulsa co' segni evidenti di una vita vissuta nella creatura d'arte, così come nel figlio palpitano tutti i germi che trionfarono nell' estro generatore.

Una verità che non scaturisse da questa fonte riescirebbe assurda e, quanto più indipendente, grottesca, perchè lontana da quella vita di pensiero e di sentimento dalla quale germinarono l'opera e i personaggi suoi, e foggiata su d' una parvenza di vita estranea a tutto il mondo fantastico e passionale in cui alitò il poeta e trasse le creature sue.

E se voi mi chiederete d'onde l'attore tragga a sua volta tanta virtù di divinazione, vi dirò che molto lo studio e la coltura gli conferiscono, ma che il maggiore e più pronto vigore viene a lui da quel potere suggestivo che il personaggio esercita sull'attore e che questi subisce così nell'atto in cui traccia le linee prime della figura di lui come in quello in cui innanzi al pubblico la riproduce e in lui costantemente si rinnova con l' identico profilo.

Egli si trova nello stile del suo personaggio come è entrato nelle sue vesti, come è penetrato nella sua anima. Egli intuisce che l'esistenza del personaggio è condizionata alla forma d'imaginazione che la produsse; che la vita sua è fatta degli elementi stessi che agirono nello spirito dell' autore.

Tutto questo prodigio è legato a un complicato fenomeno di suggestione e di auto-suggestione. Studiarlo in un secondo articolo non sarà forse ozioso, e, mi auguro, meno di questo primo noioso, pe' lettori della simpatica ospitale *Rivista.*

G. M. Scalinger

LA VEDOVA

COMMEDIA IN TRE ATTI

PERSONAGGI

Alessandro
Adelaide, sua moglie
Maddalena, sua nuora
Piero
Desiderio
Anselmo
Ognibene
Dona Clementina
Rosa, serva

ATTO PRIMO

Stanza vasta e severa con vecchi mobili. Nel fondo una balconata che dà sull'orto. Due finestre al secondo piano dell'una e dell'altra parete, con tende grevi di stoffa oscura. Nei due primi piani, due porte. Quella di sinistra comunica con l'anticamera. Quella di destra con altre stanze. Una lucerna sospesa. Tavolo tondo. È sera alta.

SCENA I.

Adelaide, Alessandro

ADELAIDE

La carrozza! (*va alla finestra di sinistra*)

ALESSANDRO

(*in ascolto*) Ecola!

ADELAIDE

No go coragio... no! (*siede affranta*).

ALESSANDRO

La tira drito. Senti, senti la xe lontana...

ADELAIDE

La deve essere qua subito...

ALESSANDRO

Si, subito.

ADELAIDE

Lassime andar, Alessandro, lassime andar. La vedarò doman, ancuo no posso... no posso. Fame sta carità!

ALESSANDRO

Stupida! (*la deride con dolcezza*) Gastu paura che la te magna! (*con ira*) La magnaremo nualtri quela siora!

ADELAIDE

No la xe ela... xe... no so cossa. Me torna in mente tutto! La me fa quasi paura!

ALESSANDRO

Paura? Ela a nualtri?! Povera dona anca ti! Mi la me fa ira, mi la me mete in corpo un' impazienza de averghela qua, per dirghe el fato mio! Co penso che la vedarò finalmente in viso sta mia siora niora!...

ADELAIDE

Mi penso che nostro fio inveçe no lo vedaremo più!...

ALESSANDRO

(*breve pausa*) La ne xe tocada a nualtri e così sia... (*con rabbia*) Ma ostrega!... Ela! La ga da scontar tuto a poco a poco!... Tuto quelo che la me ga tolto la ga da restituirmelo in tanta rabia che ghe farò ingiotir. La vedarà se son bon de comandar... ela che xe sta la causa de la ribelion de mio fio.

ADELAIDE

I dise che la xe tanto bela...

ALESSANDRO

Vedaremo, vedaremo. Le so belezze le ghe servirà poco qua drento! Ma cossa fala che no la vien! La dovaria esser za qua. El treno xe arivà za un quarto d' ora...

ADELAIDE

Ah!... stavolta la xe ela. La carrozza s' ha fermà...

ALESSANDRO

Rosa!... Rosa!...

SCENA II.

Rosa e detti

ALESSANDRO

(*a Rosa*) Impizza el lume!

ROSA

Xe la arrivada?

ALESSANDRO

Ma si, fa presto!

ADELAIDE

Gesù Maria, Gesù Maria! (*si schiaccia contro il muro*) Me trema le gambe! (*si sente suonare il campanello*).

ROSA

Côrro, côrro! (*via*).

ALESSANDRO

Ghe semo! (*si pone vicino al tavolo in piedi, gli tremano le mani, ha il viso convulso*).

ROSA

(*di dentro*) La se comoda...

ADELAIDE

(*l' angoscia si fa sul suo viso ancora più intensa; risolutamente si nasconde dietro le tende della finestra*).

SCENA III.

Rosa, Maddalena e detti

ROSA

Eco el paron! (*Maddalena si ferma a guardare in silenzio. Alessandro tace*) Ghe porto in camera le valigie (*via*).

ALESSANDRO

(*con ira*) Gala fato bon viagio?

MADDALENA

El pol imaginarse... (*si copre il viso con le mani, breve silenzio*).

ALESSANDRO

Eh via no la pianza! Ma dove xela andada mia muger? (*guarda attorno*) La compatissa, la vegnarà subito.

MADDALENA

Mi... la ringrazio...

ALESSANDRO

No serve... Ma la vegna avanti, la se senta...

MADDALENA

S' el savesse cossa che provo a esser qua... nela casa dove el xe nato...

ALESSANDRO

(*con forza*) Qua el doveva morir !...

MADDALENA

El destin no ha volù cussi...

ALESSANDRO

El destin... e... Via dunque, la se cava el capelo...

MADDALENA

Nol me dà gnanca la man ?

ALESSANDRO

(*esita, la guarda fissa, finalmente le dà la mano ; con tono dolce*) Per causa vostra gavemo soferto tanto !

MADDALENA

Perchè me ricordelo ste cose ?

ALESSANDRO

(*malinconico*) Perchè no la se meravegia se no ghe femo le acoglienze che forse la se aspetava.

MADDALENA

No, sior Alessandro. Acoglienze non me aspetava ; non perchè gabia dei rimorsi ma perchè una disgrazia ga fato diventar ireparabile un distaco che lu... caro ! el sperava temporaneo... Ma vegno in nome suo... vegno a pianzer per el stesso dolor che li fa pianzer lori. E spero che questo ne unirà ...

ALESSANDRO

Mi no digo che no possa esser cussì... Desidero anzi ch' el sia... Intanto no la se fassa riguardi. Se anche la ne vede per la prima volta, no la ga da sentirse estranea qua dentro... Mio fio morendo ga desi-

derà cussì, e adesso la so volontà xe più alta e più imperiosa dela mia...

MADDALENA

Per amor spero de poder restar qua, come per amor son entrada a far parte dela so famiglia...

ALESSANDRO

(*vivamente*) Ben, de questo xe megio che no ghe ne parlemo....

MADDALENA

E pur, el varda, go fede che se ghe ne parlassimo no saria mal, nè per lu, nè per mi.

ALESSANDRO

(*secco*) No lo credo....

MADDALENA

Come ch'el vol.... Ma so muger quando podarò vederla? Lo desidero tanto....

ALESSANDRO

No capisso gnanca mi! La giera qua adesso e la xe sparia.... La fassa una cosa, la vada a meterse in libertà.... Pò la torna che la magnarà un bocon e ghe sarà anca Adele...

MADDALENA

Grazie!

ALESSANDRO

Adesso la fasso compagnar nela so camara. Rosa! Rosa!...

SCENA IV.

Rosa e detti

ALESSANDRO

Compagna ne la so camara la signora. Dove xe la parona?

ROSA

Mi no la gò vista.

ALESSANDRO

Va ben! (*a Maddalena*) Ghe ripeto che la xe in casa sua, che la fassa el so comodo. L'aspetemo. (*Maddalena e Rosa via*).

ADELAIDE

(*esce impetuosamente*) Gnanca una parola no ti xe sta bon dirghe....

ALESSANDRO

Varda dove che la giera!

ADELAIDE

Gnanca una parola!.... La te incantarà anca ti...

ALESSANDRO

La sta fresca... Quelo che no gò dito, ghe dirò...

ADELAIDE

No ti ghe dirà gnente. E si che per ela, per ela gavemo soferto tanto! La ne lo ga portà via! E adesso la vien a portarne via tuto quelo che ne resta de lu.... Mi solo a pensar che la me ne parlarà me vien fredo.... Anca el nome de mio fio su la so boca me fa sofrir. Mi vogio che la me lassa in pace. Che no la me parla.... che no la me diga gnente....

ALESSANDRO

Via dunque, via.... La parona de casa ti xe ti....

ADELAIDE

Cossa me importa!.... Ormai!.... Andarghe drio, voria, e lassarghe a ela tuta la casa... No ti xe sta bon de farghe gnanca un rimprovero! Gnente! Va là... va là...

ALESSANDRO

Andemo, veçchia mia. Ti vedarà che tuto andarà come deve andar. Preparemoghe la tola invece. Co sarà el momento se spiegaremo e se l'alzarà la cresta ghe la faremo sbassar (*preparano la tavola*).

ADELAIDE

No ti ga sentio? No la ga rimorsi, ela! La se lo ga tolto, la se lo ga portà via.... la lo ga fato morir e adesso la vien qua a farne la spia quando pianzarò. Ti dovevi dirghelo questo....

ALESSANDRO

Ti me fa star zo l'anima! Cossa volevistu che la ricevesse a sçhiopetae?

ADELAIDE

Che no la me daga basi, sastu! Perchè guai!...

ALESSANDRO

No la te ne darà.... Ma ti no esser cussì rustega!

ADELAIDE

Eco, eco....

ALESSANDRO

Eco un corno! Mi no go mai usà vilanae a nissun. La xe un'ospite infin dei conti....

ADELAIDE

Prima no ti disevi cussì....

ALESSANDRO

Oh! va a farte benedir prima e dopo...

ADELAIDE

Ma si.... ma si... sfoghite co mi.... Perchè ti sa che no ti ga coragio de parlarghe.

ALESSANDRO

Ben, si, xe vero... No son sta bon!...

ADELAIDE

(*con ansia*) Dunque ti ghe vol ben?

ALESSANDRO

Ma, vecchia mia, cossa distu? No... la xe un'altra roba. Vustu che te lo diga?... La xe tuta diferente da quelo che me imaginavo. Prima la giera quela tal che gavea sposà mio fio contro el mio consenso, anzi co la mia proibizion, che l'avea destacà de casa e condoto cussì lontan...

ADELAIDE

Tanto lontan che nol torna più! (*piange*).

ALESSANDRO

(*l'abbraccia commosso*) No pianzer.... Ti ga pianto tanto! Fasso per spiegarte.... Adesso che la vedo no so da che parte scominziar a parlarghe. Tuto quelo che prima gavaria volesto zigarghe sul viso me par che nol ghe toca a ela, cussì nova per mi, ma a quell'altra.... a quela che me gavea imaginada mi, col viso che gaveva dà mi.... E invece, vedarme davanti questa.... Xe un'altra roba, eco....

ADELAIDE

Sarà anca cussì.... Ma za no la posso vedar.

ALESSANDRO

Gnanca mi, gnanca mi.... Ma no son bon de dirghelo (*con decisione*) Ma ghe lo dirò....

ADELAIDE

Xela bela?

ALESSANDRO

Bela.... si.... Dove xelo el sal?

ADELAIDE

Lo togo mi. (*eseguisce*) Come gala i oci?

ALESSANDRO

Neri.... do ocioni.

ADELAIDE

Come el gavarà volesto ben!

ALESSANDRO

Tasi che la vien....

ADELAIDE

Varda che se la vel basarme mi scampo.

ALESSANDRO

Andemo dunque, finissila!

ADELAIDE

No vogio basi, no vogio!

ALESSANDRO

Ti me par una putela....

ADELAIDE

Ma ti ghe dirà qualcossa....

ALESSANDRO

Ghe lo dirò.... ma tasi.... (*entrano Maddalena e Rosa*) Questa xe mia mugier.

SCENA V.

Maddalena, Rosa e detti

ADELAIDE

(*imbarazzata*) Riverisco... la scusa se no son vegnua prima...

MADDALENA

(*con slancio affettuoso*) No... no la diga cussì! Come desiderava de vederla!... (*Rosa passa e via a destra*).

ADELE

Grazie, grazie! La se comoda... la magna qualcossa...

MADDALENA

La me vegna vissin! La me daga la so man... cussì.... Quante cosse go da dirghe... de lu... Ma ela in compenso, la ga da volerne ben...

ALESSANDRO

(*vede Adele impassibile — entra Rosa col brodo — per cambiare*) Eco qua, un pocheto de brodo caldo e un deo de vin.

MADDALENA

No, el me scusa; proprio no posso.

ALESSANDRO

No la fassa complimenti... Gala sogezion de mi? Ben, la lasso libera... co mia mugier. Tra done le se intendarà megio.

ADELAIDE

Vegno anca mi.

ALESSANDRO

(*fa dei segni*) Ma no, ma no, faghe compagnia. (*via*).

ADELAIDE

(*tra sè*) Gesù Maria! Gesù Maria!

MADDALENA

Come me fa ben restar qua... co ela... La se senta vicin de mi... El la gaveva sempre in mente e co el diseva: la *mama*, se ghe impieniva la boca, come a un putelo... Za el xe restà sempre un putelo! Fora de casa energico, forte.... a casa un fio che zogatolava... El tornava straco ma co una fame da lupi... el rideva... el chiassava... (*Adele si stacca da lei*) No... la resta qua...

ADELAIDE

La me lassa star...

MADDALENA

Via, via! la se sforza de volerme ben un pocheto! Dovemo passar tanto tempo insieme.... e lo passaremo qua, unite, in sta casa che deve esser piena de lu. Mi so che ela no la me vol ben... so che la ga dele prevenzion contro de mi.... e per vincerle, per deventar qualcossa per ela, me afido al nostro Carlo... parlandoghe de lu... la farò pensar anca a mi.

ADELAIDE

Mi no ghe vogio mal... ma za mi son rustega... La me creda... la ghe domanda a tuti. Mi no me piase parlar.

MADDALENA

Che viagio, siora Adele! Nol finiva mai!... e mi pensava a un altro viagio... Alora piena de speranze, vicin de lu... adesso invece una povera vedova che no ga nissun al mondo! Nissun al mondo! No ghe fa pena sta idea? La me fazza ela da mama...

ADELAIDE

Mama no... più mama de nissun... Gnanca a lu ghe importava più che mi fusse so mama! Lo so... no ocor che la vegna a contarmelo... Ma bisogna esser cativa... sala... cativa, per tormentarme cussì....

MADDALENA

Mi no go fato gnente (*stupita*).

ADELAIDE

Ah! Signor! Quanto mal! E adesso la me viene a dir che el rideva, che el chiassava... Ma mi no! Qua nissun ga ridesto più! E dopo che el xe andà via, ostinà a sposarla, contro la volontà de so papà... nissun ga più alzà la voce qua drento... Come la ne trova, semo sempre stài... El xe morto do volte per mi. Alora e adesso... Ma prima me restava la speranza... e la tegniva sconta per paura che Alessandro... perchè credeva... E invece anca lu!... povero vechio... che crolo! E lori intanto, i rideva... i chiassava...

MADDALENA

Ah! no! go falà mi... No la intenda cussì... No xe questo che voleva dir. Anzi, sempre in mente el la gaveva... El me ga anca dito de saludarla...

ADELAIDE

Quando?

MADDALENA

Poche sere prima... Me par de sentirlo: " Guarirò? „ el me ga dimandà. La camara la giera scura e nol me ga visto pianzer... Ma no podevo parlar... — Ben, capisso — el dise — Ma chissà! Me vedo ancora tanta vita davanti... Ma se mai... Povera mama! Saludila ti...

ADELAIDE

(*breve pausa*) E po... altro...?

MADDALENA

Altro... Dopo ga chiapà el delirio...

ADELAIDE

(*con angoscia*) Come el deve aver patio!

MADDALENA

Tanto! Strapava el cuor...

ADELAIDE

E... ela... la lo ga visto...?

MADDALENA

Non me son destacà da lu un momento.

ADELAIDE

(*prorompe a piangere*) Ela si... e mi no! So mama no! Ah! xe sta ingiusto!

MADDALENA

(*sorpresa — per abbracciarla*) Mama!...

ADELAIDE

No son mama... no son mama... Non go più mio fio!

MADDALENA

Si, la xe mama sempre! adesso la mia mameta bianca. Vedela? Mi si la conosso, perchè lu gaveva sempre el so ritratto sul scritorio. " Varda come la ga i miei oci „ el diseva... " la mameta bianca! „ I so oci... Precisi! Caro! E che sogni per el giorno che se saria riconciliadi! — Te compagnarò nela mia casa... e i te contarà de quando giero putelo! — Me contarala mama, de quando el giera picolo?

ADELAIDE

No, no... Gnente no ghe contarò... Da picolo el xe sta mio... tutto mio. No vogio contarghe gnente, se no la me tol anca quelo, come la me lo ga tolto grando, come la melo tol anca adesso...

MADDALENA

Che mal che la me fa...

ADELAIDE

La vada là... Mi son usa a star sola... mi no ghe darò fastidio qua; starò nel mio canton... la fassa quel che la vol... ma la me lassa star.

MADDALENA

Ma dunque mi devo esser un'estranea qua?!

ADELAIDE

Ma no, la sarà la parona... No ghe basta?

MADDALENA

E ancora, ancora!... E dir che son vegnua con tanta speranza... Gnanca una parola bona!

ADELAIDE

Ben... ben... la se calma. Xe tardi... vado in letto... La so camera xe là... bona note...

MADDALENA

(*p. p. si ferma*) No, no! Xe tropo!... Cussì no posso... Xe ingiusto che i me trata cussì! Xe ingiusto!

ADELAIDE

(*con ira*) E quelo che go patio mi, xelo giusto?

MADDALENA

Dio! Ma ela la me odia!

ADELAIDE

(*atterrito*) Cossa disela? La parla pian...

MADDALENA

Vado via, vado via! No son miga de fero! Bati e bati senza pietà!

ADELAIDE

La parla pian! Vorla forme strapazzar da lu?... Ghe domando scusa.. Cossa voria de più?

MADDALENA

Bisogna che parla co so mario!

ADELAIDE

No la ghe diga gnente!

MADDALENA

Bisogna che ghe parla!

ADELAIDE

Pian! Pian! Doman la ghe parlarà...

MADDALENA

Subito! subito! (*va alla porta*) Rosa!

SCENA VI.

Rosa e detti poi Alessandro

MADDALENA

Feme el piaçer de chiamar el vostro paron.

ADELAIDE

No Rosa.. te prego! No chiamarlo... no chiamarlo...

ALESSANDRO

(*entrando*) Cossa xe sti sussuri?

ADELAIDE

No go fato gnente... Te lo giuro! No go fato gnente...

ROSA

Cossa vorlo che la gabia fato, povera vechia!

ALESSANDRO

(*a Rosa*) Ti, va via! (*Rosa, via*)

ALESSANDRO

Cossa vol dir ste scene?

MADDALENA

(*fiera*) Ghe spiego subito, in do parole. Percossa me galo fato vegnir qua?

ALESSANDRO

Perchè mio fio lo ga desiderà prima de morir.

MADDALENA

Per questo?

ALESSANDRO

Che meravegie femo? Per questo!

MADDALENA

Ben... no me basta a mi.

ALESSANDRO

Olà!... Parona!...

ADELAIDE

No ghe basta a ela!

ALESSANDRO

(*ad Adele*) Tasi ti... (*ironico a Maddalena*) O per cossa credevela mo?

MADDALENA

Per amor, credeva...

ALESSANDRO

(*sorpreso*) E che meriti gala per meritarse sto amor!

MADDALENA

(*fiera*) Son la mugier de so fio!

ALESSANDRO

Ah! per quelo? Mi credo che la burla!

MADDALENA

E pur xe perchè son la vedova de so fio che son qua!

ALESSANDRO

Brava! La vedova... no, la mugier... Sta qua la diferenza...

MADDALENA

Dela pietà, dunque?

ALESSANDRO

No la vogio ofender... Un dover da compir!

MADDALENA

Mi da sto dover lo assolvo...

ALESSANDRO

No ghe domando assoluzion a ela... E fasso quel che go da far...

ADELAIDE

Anca ingrata la xe!...

MADDALENA

Fin a sto punto, no, no credeva... (*si copre la faccia colle mani*).

ALESSANDRO

Che bisogno ghe xe che la pianza? Qua nissun ghe vol far gnente
Ma posto che la me tira in lengua...

MADDALENA

Sior Alessandro, la mia risoluzion la go tolta... Ospite in casa se pol starghe una note, no tuta la vita... (*pacata*) el gabia la bontà de tor le disposizion perchè doman possa partir...

ALESSANDRO

Ecola qua quela che me imaginava. Tota colpi de testa! Cossa xe sto andar via? Cossa se ga fato? La xe ela che vien fora co çerte razon! Co se ga dei torti, almanco se tase...

MADDALENA

Mi torti? Ah! Lu xe ingiusto...

ALESSANDRO

Per Diana! Fora la so giustizia!

MADDALENA

Fora le so accuse, piutosto!...

ALESSANDRO

Mi no vogio accusar nissun... No la vede che fasso de tuto per no tocar quel certo cantin che me faria perder la pazienza! Lassemo andar! Dismenteghemo tuto! (*ironico)* Anzi la ne compatissa se no ghe femo le feste che la se merita. Ma. co ela, xe vegnuo in casa una fola de ricordi...

MADDALENA

No go gnente da rimproverarme! Se pensasse de aver un torto solo, o no saria vegna, o vegnaria con altro viso e con altro cuor. So quelo ch' el vol dir: Che go sposà so fio, contro la so volontà.

ALESSANDRO

Contro la mia volontà, si, e savendo che sposandolo la lo destacava da nualtri. Vorla forse dir che no la lo saveva?

MADDALENA

Lo saveva si e me ne pianzeva el cuor!

ALESSANDRO

S' ha visto come!

MADDALENA

Ma no poteva e no doveva esitar. La mia coscienza l'era tranquila. Perchè dovevimo sacrificar la mia e la sua gioventù per una ostinazion iragionevole?

ALESSANDRO

(*furioso*) La varda come che la parla!

ADELAIDE

Te sta ben! Te sta ben! Anca ti la te strapazza!

MADDALENA

Eh! via! Che quando se se trova de fronte come nualtri se trovemo, no se pol più misurar le parole!

ALESSANDRO

Perchè lori... gioventù moderna no i ga più rispeto per l'età! Xe el so stile, questo, e sicome non ghe bastava de far ela cussì, anca mio fio la me ga montà contro...

MADDALENA

Lu ga volesto metar tra so fio e lu una gran distanza.

ALESSANDRO

Ah son sta mi?

MADDALENA

Posto che el violava la so libertà!

ALESSANDRO

La libertà de far dele sempiae!

MADDALENA

La libertà de aver un'anima, de esser un omo!

ALESSANDRO

Ma sala che la ga un certo modo de esprimerse.

ADELAIDE

Te lo gaveva dito! ecola! cussì come te la depenzeva mi!

ALESSANDRO

Me fastu el piaçer de finirla?

ADELAIDE

Ma ben... sfoghite co mi... Anco questo xe un regalo suo, madama!

MADDALENA

Oh! via de qua, via de qua!

ALESSANDRO

(*irritato*) Eh! la fassa quelo che la vol! Ma chiassi no, ma scandali no!

MADDALENA

Ma el vegna qua. Cossa go fato, mi, per esser tratada cussì?

ALESSANDRO

E nualtri come ne gala tratà?

MADDALENA

Come loro i ga volesto. — Gavevimo davanti un sogno de vita, un bel sogno... forse come la nostra gioventù... Ma a lu no ghe comodava... Lu gaveva forse destinà una sposa a so fio e guai a rifiutarse. Cossa importa che mi ghe volesse ben, che mi lo adorasse! Fors perchè giero povera? Via, el lo diga! Giera per questo? Ma lu, benedeto, col so lavoro el bastava a sè stesso. Cossa importa anca questo! Ben, no... giera ingiusto. Nissun pol comandarne de mortificarse cussì, de rinegar la vita, la speranza, la gioia, l'avvenir! Nissun! E Carlo el giera mio e mi giera sua e no podevino lassarse. E mi go dito! varda nela mia vita e varda nel to cuor! Se nela mia vita ghe xe un'ora sola che no la sia limpida, ne parlemoghene più! se nel to cuor ghe xe un desiderio, una fede che non sia mia, saludemose per no vedarse mai più. Ma se ti me credi degna del to amor, se d'amor ti se consumi come mi... oh! per diana!, avanti, avanti anca contro la volontà dei tui! Amarli, venerarli, rispetarli! Questo xe el to dover! Ma no metar tra lori e ti un rimpianto eterno... In quel momento, vedeli, façeva anca el loro interesse...

ALESSANDRO

Oh! ma la ringrazio tanto. Ma varda che pensiero afetuoso! Che trato delicato! che generosità!... (*cambia tono*) Carità pelosa!

MADDALENA

Lu no sa cossa xe l'amor!

ALESSANDRO

L'amor! l'amor! Gerela ela tuto l'amor?

MADDALENA

Tuti semo in qualche ora tuto l'amor!

ALESSANDRO

Sta ora no la bate al relogio dela zente che ragiona.

MADDALENA

Ma ragionaveli lori quando i voleva farlo infelice?

ADELAIDE

No, sala, che con so mama nol saria sta infelice!

ALESSANDRO

(*coglie a volo l'argomento suggeritogli dalle parole di Adelaide*) E xe quelo el punto. Secondo ela xe sta per ragion d' interesse che me son oposto a sto matrimonio. Pol esser e no pol esser! Mi no go da renderghe conti. Me spiego? Ma per una razon o per l'altra, mi che son vechio, mi che go esperienza, mi che vedo più in là del mio naso, tuto quelo che go fato, lo go fato e lo tornaria a far per la felicità de mio fio... quela felicità che giera mio dover de darghe...

MADDALENA

Quela felicità che mi, col mio amor, go dà veramente. Dunque cossa me rimproverelo?

ALESSANDRO

Se la vol averghe razon a tuti i costi!

ADELAIDE

Ma no se lo saveva? Giera da aspetarselo! E ringraziemola anca, che no la ne meta in castigo!...

ALESSANDRO

(*furioso*) Xe tuta la sera che ti me tiri a cimento. Mi digo che saria ora de finirla!

ADELAIDE

No vogio che davanti a ela ti me maltrati...

MADDALENA

Sior Alessandro, no vogio che per causa mia...

ADELAIDE

No go bisogno de difensori...

ALESSANDRO

Che bela grazia!...

MADDALENA

El se figura se vogio restar qua, per esser causa de questioni!

ALESSANDRO

E daghela! Dove vorla andar?

MADDALENA

No lo so! No lo so! Ma ghe confesso che giera vegnua co tanta spe-

ranza! Xe duro esser sole, senza difesa! Xe sta questo el tormento de le so ultime ore! De lassarme sola in un paese grando e indiferente. Ma però no vogio ch'el me accusa de averghe tolto so fio! Dio ne lo ga tolto a tuti. E mi anzi giera vegnua a portarghe tuto quelo che resta de lu... Le so parole e le so memorie... Ah! un tesoro così grande che me par de esser tropo debole per custodirlo.

ADELAIDE

S'el fusse morto tra i me brazzi, voria esser mi sola a ricordarmelo e a pianzer.

MADDALENA

No la diga cussì. I nostri morti nol vol dividerne ma unir. Ah! s'el tornasse vivo, adesso che la prova l'angossa de no vederlo più, cossa no fariela per contentarlo? Ben, la meta ch'el sia tornà... El deve esser qua in sto momento. E la se figura ch'el ripeta adesso, in sta casa, quelo che xe sta el desiderio più grande de la so vita...

ALESSANDRO

El so desiderio sarà apagà, fin a l'ultimo. No bisogna tor tuto su la ponta dela spada! Adesso basta scene. No vogio, la me scolta ben, no vogio che se parla più de andar via. Semo intesi. (*Adelaide va ad accendere un lume*) Cossa fastu?

ADELAIDE

No ti vedi? Impizzo el lume...

ALESSANDRO

Dove vastu?

ADELAIDE

In camara mia.

MADDALENA

Cussì la me lassa?

ADELAIDE

El resta qua lu! El paron xe lu... mi no comando... Bona note (*via*).

MADDALENA

Ah! cossa vorla che fassa qua? Nol vede?

ALESSANDRO

Furia francese! Ghe vol calma. Vorla voltarghe viso al mondo, tuto in una volta? A poco, a poco. Ela ga el sangue che bulega... Pazienza!

MADDALENA

(*con slancio*) Si, si; ma el me strenza fra i so brazzi, ma el lassa che ripeta: papà, papà...

ALESSANDRO

(*l'accarezza commosso*) Eh! vardè come sè tuta rossa e despetenada! No pianzè!... No ghe xegnente da pianzer!

MADDALENA

Xe el primo momento che vedo un viso bon, dopo de alora...

ALESSANDRO

E pianzè per questo? Consoleve anzi.... Adesso sè in casa vostra.... Doman ve la farò vedar... Zo ghe xe l'orto... un bel orto, grando, co fiori e fruti... Lassè che ve varda... Quanti ani gaveu?

MADDALENA

Vintiun!

ALESSANDRO

Sè una puteleta. Cossa fareu in mezzi a sti vechi?

MADDALENA

E sti vechi cossa farali de mi?

ALESSANDRO

Vedaremo. Ma adesso xe tardi... e la gioventù vol dormir... Andè in leto (*accende un lume*) Stasera son straco anca mi. Fe un bel sono fin doman matina e co ve svegiarè, invece de ste ombre, trovarè el sol. Dormì ben... Quieta, da brava!

MADDALENA

Bona note!

ALESSANDRO

Bona note! (*la accompagna fin sull' uscio di sinistra: qui si ferma a guardarla: poi carezzandola lievemente*) Forse ve voremo ben!...

FINE DELL'ATTO PRIMO

Renato Simoni

Il Mistero di Roberto il Diavolo

Si chiamavan nei primissimi tempi *Misteri* quelle produzioni che s' aggiravano sulla Vita di Gesù o sull' Antico Testamento, e *Miracoli* quelle che avevano per soggetto i fatti miracolosi della Vita di un Santo: ma le due espressioni non tardarono ad essere indifferentemente adoperate.

Una tale spiegazione era necessaria per venir a dire che *Il Mistero di Roberto il Diavolo* appartiene a quella serie di rappresentazioni sacre, che fu detta dei *Miracoli di Nôtre-Dame*.

Lo spettacolo era sempre composto di un *Mistero*, di una *Moralità* e di una *Farsa (Farce* o *Sotie)*: talora però il *Mistero* era di una soverchia lunghezza, tale da richieder più giorni di rappresentazione.

Quelli di *Nôtre-Dame* (useremo sempre la parola francese) sono del XIV secolo.

Tali *Miracoli* hanno tutti i caratteri del dramma: in essi, a certi momenti critici, si produce un intervento divino, allo scopo di salvare un innocente, od anche un colpevole pentito, che invochi il soccorso di Dio o di Nostra Signora: queste intervenzioni potevano succedere una o più volte nel corso della rappresentazione drammatica.

Il Misterò di Roberto il Diavolo ha la sua origine in uno di quegli antichi racconti in versi — chiamati *Dits* (o *Dicts*) — che si andavan recitando di piazza in piazza: ed anche questo *Dit* di Roberto il Diavolo appartiene forse alle antiche *Chansons de Gestes.*

Ed al XIII secolo appartiene anche un romanzo intitolato allo stesso Roberto (Li romans de Robert le Dyable), ma assai probabilmente il *Mistero* di cui parliamo deriva dal *Dit* piuttosto che dal romanzo: in questo, Roberto alla fine si fa eremita, muore in odor di santità, ed i Romani in gran pompa portano il suo corpo a S. Giovanni Laterano;

mentre, tanto nel racconto che nel *Mistero*, Roberto sposa la figlia dell' Imperatore, chiusa non troppo dissimile da quella delle odierne commedie, nelle quali il matrimonio finale viene a sciogliere i nodi dell' intreccio.

Non è neppure escluso che il romanzo sia stato ridotto in *Dit*, e quindi dialogato: tali trasformazioni succedevano assai di frequente.

Ma, seguendo questa ipotesi, bisogna credere che nel XV secolo sia stato nuovamente ridotto in prosa, poichè in questa forma fu pubblicato a Lione nel 1496, sotto il titolo: " La vie du terrible Robert le Diable. „

E questo romanzo ebbe voga: fu pubblicato a Londra nel 1590, e poi nel 1596 e nel 1599 sotto il titolo: *Robert the Dewyll;* e tradotto anche in ispagnuolo (La Espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo) e pubblicato nel 1530 ad Alcalà de Henarès, e nel 1604 a Siviglia, e infine nel 1627 a Salamanca. Si sa anche di un balletto, rappresentato a Parigi nel 1652, che porta lo stesso titolo.

È meglio concludere che esistevano contemporaneamente un romanzo in prosa, tratto dalle Cronache di Normandia, ed un *Mistero*, originato dalla Leggenda normanna, il quale, da *Dit* che era, prese forma dialogata.

Ci confermano in quest' opinione le due rappresentazioni ch'ebber luogo di un tal *Mistero*: una a Ginevra nel 1480, l'altra a Parigi in epoca posteriore.

Nelle Cronache normanne Roberto è figlio di un tal Aubert (che nessuno storico rammenta), duca e governatore di Normandia, il quale sarebbe vissuto sotto Pipino il Breve.

Secondo un' altra leggenda Roberto sarebbe Roberto Courteheuse (o " scarpa piccola „), figlio di Guglielmo il Conquistatore, e che per le sue scapataggini fu in disgrazia presso il padre, mise in rivoluzione tutta la Normandia, e morì nel 1134.

E infine altri vorrebbe che egli fosse Roberto il Magnifico, padre del Conquistatore.

Nota in proposito il Petit de Julleville, (1) che le Cronache avrebber nominato il famoso Guglielmo, se fosse stato il vero padre di Roberto: ed aggiunge che la data della morte di Roberto è troppo recente perchè la leggenda abbia potuto accreditarsi.

E neppure il Fournier (2) ci crede: nel *Mistero* (che sapientemente

---

(1) *L. Petit de Julleville.* Les Mystères. (Paris, Hachette, 1880) tome II, p. 311.

(2) Le mystère de Robert le Diable mis en deux parties avec transcription en vers modernes, en regard du texte du XIV siècle et précédé d'une introduction par *Edmond Fournier* (Paris, Dentu).

illustra) il padre di Roberto non poteva essere quegli che conquistò l'Inghilterra, il vittorioso Guglielmo: è troppo " goffo " !

Il Mistero di Roberto il Diavolo venne probabilmente dal repertorio di provincia: da quello della Normandia o della Piccardia.

Perchè non stupisca troppo la fusione degli elementi profani in un dramma sacro, convien rammentare la trasformazione che subì la rappresentazione con l'andar del tempo. Mentre la scena era nelle mani del Clero, i drammi furono esclusivamente religiosi; quando se ne immischiò la nobiltà, presero piede il romanzesco e il cavalleresco delle Leggende medioevali: e con queste si ringiovanì quella rappresentazione che ormai incominciava ad invecchiare: e uscì fuori un dramma per metà religioso e per metà cavalleresco.

Il vero titolo del *Mistero*, quale appare dalla Collezione dei Miracoli, pubblicata per cura della " Società degli antichi testi francesi " è il seguente: " Miracle de Nôtre Dame de Robert le Dyable, filz du duc de Normandie, a qui il fu enjoint pour ses meffaiz qu'il feist le foi sans parler et depuis ot Nostre Seignor mercy de li, et espousa la fille de l'Empereur ".

Vi sono quarantasette personaggi. Il dramma ha 2060 versi.

E qui, dettagliatamente, scena per scena, do l'analisi del *Mistero*:

" Il Duca di Normandia fa delle rimostranze a Roberto, perchè tiene cattiva condotta: il figlio risponde che anche se è cavaliere, continuerà a molestar preti e monache, e dice chiaro e netto al padre che non vuol esser annoiato: fa qui una specie di professione di fede: " se qualcuno mi si ribella, gli prendo la vita e il resto " - dice. Il Duca prega Dio che voglia ricondurlo sul retto sentiero.

(cambia la scena)

Roberto, tornando dall'aver saccheggiato un convento, medita con i suoi compagni di rapina: Rigolet, Brise-Godet, Lambin, Boute-en-courroie, un nuovo colpo: uno di quei malandrini si offre di condur la brigata da un ricco contadino.

Dopo aver derubato anche questo disgraziato, Roberto gli ordina di ringraziarli, perchè ebbe salva la vita; e il contadino umilmente: " Signori, pregherò Dio che abbia cura di tenervi in perfetta salute. Io auguro che vi venga finalmente il suo amore. "

I bricconi dirigono i loro passi a un altro convento: ad un frate, che chiede loro il nome, Roberto vuol dare un colpo di spada, ma si contenta poi di derubarlo completamente.

Tutti questi misfatti vengono rapportati al Duca: i Baroni narrano delle violenze e dei delitti di Roberto: ed il Duca si duole di aver tanto desiderato un figlio: ora lo vorrebbe morto piuttostochè mal-

vagio così: dietro consiglio di un Barone, il Duca manda due suoi fidi: Pieron e Huchon, ad invitare Roberto a venir al Palazzo: vuol fare un ultimo tentativo. .

Quelli compiono l'ambasciata; ma Roberto, per punirli di aver portato un tal messaggio, ordina ai suoi di levar loro l'occhio destro: ed a Pieron, che lo supplica d' aver pietà: " sta zitto " - dice sogghignando - " dormirai meglio quando sarai a letto. " E rimandando i due messaggeri dal padre, aggiunge: " che sappia ch'io così l'ho bravato in voi; e diteglielo. "

Il Duca allora, viste le belle prodezze di quel " diavolo arrabbiato ": e stimando inutile ogni nuovo tentativo, decide di metter Roberto fuori della legge, e manda lo stesso Huchon a proclamare il bando.

Ma Roberto, per una tale condanna ancor più esasperato, vuol persistere nel far il male, ed incita i compagni a rimaner nel castello e là difendersi. E qui ripete ancora il ritornello: " se ho fatto male, farò peggio ", che è quasi il *leit-motiv* di questo *Mistero.*

Trovati degli eremiti, li uccide, e - saputo da un servo, che la Duchessa sua madre è sola al Castello - decide di andarla a trovare: vuol liberarsi da un'idea importuna, che lo tortura.

Al Castello, appena lo vedono arrivare, tutti fuggono terrorizzati: e la stessa sua madre sta per andarsene impaurita, ma Roberto, scosso da questo fatto, la trattiene a fine di chiederle la ragione per cui egli non possa astenersi dal far male.

E la madre allora gli svela il mistero della sua nascita: lo supplica di ucciderla, giacchè generò un figlio essendo in peccato mortale.

" Se osassi ciò sarei ancor peggio " - dice Roberto. E la madre gli narra, come, desiderando aver figli, abbia detto un giorno: " Poichè Dio non può farmeli concepire, che venga il Diavolo e faccia che io ottenga per mezzo suo quel che non ricevetti da Dio! " Ed un'altra volta, mentre il Duca pregava: " Eh! possa essere al Diavolo, poichè Dio non vuol mettersi: se posso aver da voi un figlio a lui lo do ".

Così nacque Roberto: e per questa ragione fu dalla nascita destinato al male.

Sentendo ciò Roberto, e vedendosi in tal modo prossimo ad esser dannato, decide di andare a Roma, per farsi assolvere dal Papa: ma prima di partire, vuol far la conversione dei suoi compagni di rapina: e poichè essi non la intendono allo stesso modo, e l'uno dice: " la volpe si fà eremita! ", e l'altro: " il furto mi tenta sempre più ", Roberto li uccide.

La conversione incominciava in un modo curioso: la sua santità risentiva delle vecchie abitudini!

Prima di mettersi in viaggio, vuol appiccare il fuoco al proprio Castello; ma poi - pensando ai tesori nascostivi - preferisce restituire tutto quanto aveva rubato: porta ad un abate la chiave del Castello, perchè l'arrechi al Duca, e questi restituisca ad ognuno ciò che da lui fu tolto. Tutti al Castello decantano il miracolo divino: ed il Duca, venuto a conoscenza di questa conversione, prega Dio di far la grazia, che essa sia duratura.

Roberto è a Roma, ai piedi del Papa: due sergenti lo vogliono cacciare di là perchè osò arrivare fino al Sommo Pontefice: questi però acconsente a sentir la confessione, e manda poi Roberto da un eremita, perchè lo confessi lui.

Qui Roberto ripete l'enumerazione di tutte le sue colpe: l'eremita prega Dio di volerlo salvare: intanto lo tiene con sè a dormire la notte: gli vuol dar da mangiare, ma Roberto rifiuta.

Dio decide di andare dall'eremita, che lo ha richiesto di un consiglio: Nostra-Signora lo accompagna, ed ordina agli angeli di cantare, con queste parole: " angeli, provate la canzone che, secondo l'uso, cantate quando vo in viaggio con mio figlio. „

All'eremita appare, mentre sta dormendo, Dio, il quale ordina a Roberto di fare il pazzo, esser muto e non prender per cibo che quello che potrà portar via ai cani „: " dargli una penitenza minore „ - dice Dio - " non sarebbe che vile indulgenza: ed io non vorrei farlo „.

Roberto, al quale l'eremita comunica il volere divino, promette di obbedire il giorno stesso: e se ne parte con un peso al collo, fingendosi scemo.

Siamo in una piazza: una venditrice di formaggi, vedendo arrivar Roberto, se ne scappa, per paura che egli voglia rubarle la merce: due ragazzi gli fanno degli scherzi, ma egli non risponde: " voglio dargli un bel schiaffo per di dietro „, fa l'uno, ed eseguisce: " chi t'ha colpito? „ domanda; ma non ottiene risposta: " non parla più di un asino morto „, fa l'altro. L'uno allora, vedendolo così paziente, gli sporca il viso di carbone; l'altro gli mette uno straccio al cappello, beffeggiandolo: poi gli tira i capelli: Roberto allora si mette a piangere.

L'Imperatore, che nel frattempo era venuto nella piazza e che aveva ordinato che gli si imbandisse la colazione, si accorge della presenza di Roberto, e gli rivolge molte domande: questi, invece di rispondere, se ne va contando i passi, e poi ritorna di corsa: l'Imperatore gli fa portare delle succolente vivande e Roberto si rifiuta di mangiare: quando però il Sovrano getta un osso al suo cane, quegli si slancia a disputarglielo con tutte le sue forze. " Mai si vide un combattimento più

ridicolo „ - dice un cavaliere; e poichè Roberto divide anche il pane a metà col cane, " la sua fame è una lupa „ - dice un altro, con un'espressione analoga al proverbio italiano. L'imperatore vuol far dormire in modo conveniente quel disgraziato mezzo scemo; ma questi preferisce accovacciarsi nella tana del cane.

Intanto un messo viene ad annunziare che i pagani hanno invaso l'Impero: il Sovrano ordina che tutti si armino: uno Scudiero proclama il bando.

Dio ordina all'Arcangelo Gabriele di andar da Roberto, e di farlo vestire di una bianca armatura di gran prezzo, che troverà in un prato, presso una chiara fonte: Gabriele eseguisce: comanda a Roberto di combatter gl'infedeli e - tornato vincitore - di spogliar le armi; e così nuovamente se i Saraceni ritornassero a combattere i Romani.

Avviene la battaglia: l'Imperatore si chiede chi mai potrà essere stato quel cavaliere, che decise della vittoria. Viene la figlia dell' Imperatore, muta dalla nascita, la quale accenna a Roberto. Ma l' Imperatore, pur avendo già notato che lo scemo è tutto insanguinato, non comprende il segno, e neppur quando la governante della figlia glielo spiega, ci può credere: e se la prende con " le donne, delle quali nessuna, anche fra le più saggie, ha lo spirito sano per il gran chiacchierare che fanno. „

Ritorna il Messo ad annunziare che gli inimici, " in buon ordine e con gran forze „ sono di nuovo alle porte: prima di partire per la battaglia, l' Imperatore ordina che, in qualunque modo, sia messa la mano sul bianco cavaliere. Sul finire della battaglia, e quando la vittoria ha già arriso ai fedeli, uno di questi cerca di trattenere Roberto, ma poichè egli continua per la sua via, lo ferisce con la lancia ad una coscia: ma la lancia si spezza nella ferita, e Roberto scompare.

Uno scudiero allora — per ordine dell' Imperatore — proclama che colui il quale riporterà il troncone della lancia e farà vedere una ferita alla coscia, avrà in premio la mano della figlia dell' Imperatore e la metà dell' Impero.

Il Siniscalco, avuta notizia del bando, immagina di ottenere con l'inganno ciò che non riuscì ad avere in altro modo: poichè egli ama la figlia dell'Imperatore ed è da questi avversato, si fingerà il bianco cavaliere, ed otterrà la mano della fanciulla desiderata: si ordina a tale scopo una bianca armatura; e si produce da sè stesso una ferita alla coscia.

Intanto avviene in Paradiso un dialogo alquanto curioso fra Dio e Nostra Signora: " Madre, e Voi, San Giovanni, scendiamo dall' eremita „ — dice Dio. E Nostra Signora risponde: " Da nulla siamo im-

pediti: Dio, caro figlio, io vi seguo „. E all' Eremita viene ordinato di andare a Roma, di liberare Roberto dalla penitenza e di far che sposi la figlia dell'Imperatore.

Nel frattempo il Siniscalco stava guadagnando terreno: vestito dell'armatura bianca, ferito, con una lancia troncata nel mezzo, sostiene di essere il cavaliere che vinse le due battaglie, e chiede la mano della figlia dell'Imperatore, rifiutando la metà del Regno, alla quale aveva diritto. E viene il Papa invitato a benedire le nozze.

Ma nel momento in cui l' Imperatore dice che sua figlia è muta, essa parla, e svela l'inganno del Siniscalco: " chi vinse è un altro più *amico* di Dio „ — dice: e l'Imperatore, commosso per un tal miracolo per amicizia (*sic*) abbraccia la figlia. Si porta la lancia spezzata di Roberto, si confrontano i tronconi, e si vede che questi combinano.

Allora Imperatore e Papa vanno al giaciglio del cane, dove dorme Roberto: il Papa gli parla, e Roberto, canzonandolo, gli fa le fiche, e con un osso che tiene in mano fa il segno della croce; all'Imperatore, che lo invita a far veder la ferita, non risponde e continua a giocar con una paglia. Qui arriva però l'Eremita, il quale annunzia a Roberto il perdono di Dio: ed egli ringrazia il Signore della sua bontà. L'Imperatore vuol mantenere la promessa, e dargli la mano della figlia: ma Roberto vuol consacrarsi a Dio. L' Eremita significa allora intera la volontà divina: Roberto obbedisce. E con le parole del Papa: " Per voi aumenta la mia stima. Andiamo al mio palazzo„, e con una canzone alla Beata Vergine, si chiude il *Mistero.* „

In questa rappresentazione, ricca di episodii e di incidenti drammatici, tutta l'azione è commentata dal personaggio: le didascalie sono narrate, anzichè accennate, e fanno così parte del dialogo stesso. Le sole didascalie del dramma sono quelle necessarie al dialogo con la muta: ma pur gli scherzi dei ragazzi a danno di Roberto sono raccontati ed eseguiti nel tempo istesso.

Sarebbe ridicolo, in tali rappresentazioni, il ricercare una traccia qualsiasi di unità: quanto all'unità di luogo, basterà il rammentare che vi sono trentadue mutamenti di scena, e che l' azione avviene quando a Roma, quando alle sponde del Rodano, quando in Paradiso.

Per l'unità di tempo mi piace citar due esempî, che provano in qual conto fosser tenute in questi drammi sacri le limitazioni aristoteliche. Quando l'Imperatore manda lo Scudiero a vedere se Roberto vada dietro al cane, è detto: " Vado dove Monsignore lo desidera, e la sua volontà sarà fatta „ e subito dopo — nella stessa battuta — " io vengo, sire, avendo potuto vedere... „ E così per l'esercito degli

infedeli, che — sconfitto, decimato in guerra — ritorna, nella stessa scena della battaglia, " in bell' ordine e con forze potenti ".

E così si dica per l'unità d'azione.

Ma, in questo disordine, in questa mancanza di armonia, quante bellezze nascoste! Quanta poesia spira nell' ingenuità spesso rozza di questi primitivi drammi! Certamente che, al giorno d'oggi, tali spettacoli apparirebbero alquanto puerili: è necessaria — affinchè sulla scena possano essere apprezzati — una cultura storica, una preparazione intellettuale che i pubblici odierni non posseggono sufficientemente.

Cosicchè *Il Mistero di Roberto il Diavolo*, dal Fournier (1) ringiovanito nei versi, e — per esigenze sceniche — diviso in due parti, ottenne al Teatro della Gaité di Parigi, ove il 2 marzo del 1879 fu rappresentato, un successo appena mediocre. Il pubblico non disapprovò, soltanto perchè rise.

Simili ricostruzioni storiche non possono, alla ribalta di un teatro, aver fortuna: occorrerebbe, affinchè la rappresentazione fosse seguita con attenzione ed interesse, un pubblico composto unicamente di eruditi e di raffinati buongustai.

Però, alla lettura, questo *Mistero* è oltremodo piacevole: e già fin dal 1836, in occasione dell'opera di Meyerbeer, ebbe l' onore della pubblicazione: e fu stampato proprio a Rouen, ove — nota il Fournier — forse cinque secoli innanzi fu composto e rappresentato per la prima volta.

E vi sono ancora, presso Rouen, in cima a Moulineaux, sulla riva sinistra della Senna, delle pittoresche rovine, che quelli del paese additano al viaggiatore come gli avanzi del Castello di Roberto il Diavolo.

Con lo stesso titolo, ma del tutto differente nell'argomento, c'è uno scenario napoletano del '700, del quale si trova l'originale manoscritto alla Biblioteca Nazionale di Napoli, nello " Zibaldone dei soggetti raccolti da Annibale Sersale Conte di Casa Marciano " (segnato: XI, A, A, 40; — vol. II. cc. 250^r — 252^v) (2).

Il titolo è: *Ruberto del diavolo*. Lo scenario è in tre atti, come quasi tutti gli scenarii italiani: vi sono nove personaggi: il Principe, la Principessa, Ascanio, Rubberto schiavo, Capitano, Gratiano, Pollicinello (sappiamo che la maschera napoletana ebbe in passato diversa ortografia) Leone, Rosmina.

Tutto l'intreccio dello scenario si aggira sull'amore di Ruberto (o Rubberto) per la Principessa: lo schiavo si fa capitano del popolo,

(1) *Fournier* Op. cit.

(2) Debbo la copia dello scenario e queste indicazioni all'amico carissimo Dott. Giulio Caprin, che qui mi piace ringraziare per la gentilezza di avermele favorite.

mentre il Principe è alla guerra: usurpa il titolo suo, e fa prigioniera la consorte, sollecitandola sempre ad aderire alle sue brame; ma non ottiene alcun risultato.

Il Principe ritorna: Ruberto gli muove guerra: vedendosi perdente, chiama in suo aiuto il Diavolo: e l'ultima scena ha luogo all'Inferno, ove comparisce l'anima di Ruberto.

Come ben si vede, questo scenario della Commedia dell'Arte nulla a che fare — neppur lontanamente nell' intreccio — con il *Mistero* medioevale.

Nè ricorda il *Mistero* l' opera famosa di Meyerbeer, musicata su libretto di Eugenio Scribe e G. Delavigne.

L'argomento del melodramma è dato dall'amore di Roberto, Duca di Normandia, per Isabella, Principessa di Sicilia. L'unica analogia fra l'Opera del Maestro tedesco ed il Miracolo di *Nôtre Dame* è nell'origine di Roberto: un contadino normanno (Raimbaut), viene — al 1.° atto — a raccontare la leggenda del " terribile Roberto il Diavolo ": " Berta, figlia di un principe normanno,si sposò con un demonio, e da questa unione nacque Roberto ". Il librettista volle simboleggiare in uno dei principali personaggi (Beltramo) il Demonio che tenta vincere e guadagnare a sè l' anima di Roberto: e riprese in certo qual modo la leggenda nel dramma stesso, facendo che Beltramo sia stato l'amante della madre di Roberto.

In un tal zibaldone fantastico, ricco di situazioni coreografiche, nel quale angeli e demoni appaiono per solo volere del librettista, siamo ben lontani dalla bella e pura semplicità drammatica del Mistero medioevale. Fosse pure un tal libretto soltanto un' occasione a della musica ispirata, e soprattutto " teatrale ", io mi chiedo se il poeta non avrebbe fatto opera migliore attenendosi alla semplice leggenda, seguendo passo passo il *Mistero* nel suo svolgimento ingenuo, eppur — nella sua ingenuità — così altamente suggestivo.

Ed un poeta che, ispirandosi al *Mistero di Roberto il Diavolo,* sapesse trarre quanto nel dramma medioevale v'è di rispondente all'Opera moderna, un poeta che potesse sentire il soffio puro d' idealità, che emana da quei versi rozzi e disadorni farebbe un libretto destinato a grande successo.

Perchè non tentare nel Teatro lirico italiano ciò che già fece Riccardo Wagner nel Teatro tedesco? Contrapponiamo alla Leggenda pagana del *Tannhaüser,* del *Lohengrin,* del *Parsifal* e della *Tetralogia* la Leggenda cristiana dei nostri *Misteri* medioevali: il poeta ed il musicista vi troveranno un'inesauribile fonte alla loro ispirazione.

Cesare Levi

L'Associazione di Mutuo Soccorso

degli

ARTISTI DRAMMATICI FRANCESI

Oggi che, in Italia, gli attori accennano a volere spezzare, una volta per sempre, i vecchi lacci; a saltare le vecchie barriere; a unirsi, ad associarsi; a formare una grande famiglia; a provvedere — non più *cicale* spensierate, ma *formiche* previdenti — a' bisogni della loro vecchiaja; a sopperir, col risparmio, a' tanti disgraziati casi dell'esistenza; a voler essere, in una parola, cittadini conscii di quelli che sono i loro diritti e i loro doveri, gioverà, certo, rifar brevemente la storia di quello che è l' " Associazione di mutuo soccorso tra gli artisti drammatici „ di Francia.

Storia semplice, ma feconda d'insegnamento e di bene.

Il barone Taylor — grande ufficiale della Legione d'onore, senatore, membro dell' Instituto — nell'anno di grazia 1840 fondò la grande " Associazione „ fra gli attori drammatici, che, incominciata col modesto capitale di 3000 fr., a tutto il primo gennaio 1901 vantava 208,192 fr. di rendita.

Luigi-Filippo [17 febbraio 1848], e Napoleone III [6 dicembre 1856], con ordinanza reale e con decreto imperiale, conferirono alla Istituzione il carattere di " pubblica utilità „ approvandone gli statuti.

Lo statuto disegna, con chiarezza, gli scopi della " Associazione „.

Art. I. — Un' Associazione di previdenza è stabilita fra gli artisti drammatici.

Art. II. — Questa Associazione ha per iscopo:

1.° La distribuzione de' soccorsi agli artisti drammatici che fanno parte della Società.

2.° La creazione delle " pensioni di ritiro „.

Art. III. — L'Associazione prende il titolo d' " Associazione di mutuo soccorso tra gli artisti drammatici „.

Art. IV. — La sede della Associazione è a Parigi.

A far parte della Società son chiamati tutti gli attori drammatici di ambo i sessi, dopo un anno d'esercizio della loro professione.

Per esser ammessi,dovranno pagare, indistintamente, una quota fissa di 40 franchi.

Ogni socio, poi, è tenuto a pagare, ogni mese, una quota, il cui *minimum* è fissato a un franco.

Ogni socio che avrà lasciato trascorrere *due anni* senza pagare il suo bravo franco al mese, cesserà, di pieno diritto, di far parte della Associazione.

E, però, in facoltà de' più bisognosi di chiedere, per iscritto, l'autorizzazione di pagar solo 50 centesimi ogni mese.

Nessun attore, che avrà subito una pena infamante potrà esser ammesso, o continuare a far parte della Società.

I soci che avranno cessato d'appartenere alla Associazione, o per una o per altra ragione, non potranno invocare la restituzione delle somme versate; e nemmeno gli eredi de' soci defunti.

Il Presidente della Associazione — già di nomina imperiale — con decreto del 31 gennaio 1881, firmato Jules Grevy e contrassegnato dal ministro dell'interno Constans, sarà nominato da' soci presenti all'annua Assemblea generale per la durata d'un esercizio all'altro. Dovrà, sempre, essere scelto tra i membri della Associazione, e sarà rieleggibile.

La società sarà amministrata da una commissione di trenta membri, che si riunirà, almeno una volta, ogni settimana.

Ogni anno, dal 15 aprile al 15 giugno, avrà luogo un'Assemblea generale. Le deliberazioni saranno prese alla maggioranza relativa de' voti de' membri presenti.

Il Presidente potrà convocare, quando lo reputi necessario, tutti i soci in Assemblee straordinarie.

Se almeno trecento soci non saranno presenti a queste Assemblee straordinarie, nessuna deliberazione potrà andar in vigore. Occorrerà, allora, una seconda convocazione.

La commissione presenta all'Assemblea generale il bilancio della Associazione, e la relazione annua.

Le risorse della società consistono: 1° ne' frutti de' capitali impiegati in rendita dello Stato; 2° nel ricavato de' diritti d' ammissione; 3° nel prodotto delle quote mensili; 4° nel prodotto de' balli, concerti, rappresentazioni e feste date a profitto della Associazione; 5° ne' doni, legati, sovvenzioni, e altre consimili liberalità.

Il capitale è inalienabile.

I soci non possono reclamare somma alcuna a titolo di prestito.

Il diritto al soccorso comincia, per i soci, un anno dopo la loro ammissione.

In casi veramente eccezionali, potranno esser soccorsi anche i genitori, i congiunti, i figli, de' soci defunti.

A cominciare dal 1° aprile 1858, i soci che avranno cessato d'esercitare la loro professione, cominceranno a godere delle pensioni cui avranno diritto.

Le " pensioni di ritiro „ a cominciare dal 1° aprile 1870, saranno di 500, 400 e 300 franchi.

Perchè i soci possano usufruire della prima categoria, è necessario non esercitino più la professione, abbiano sessant' anni sonati e trent' anni d'esercizio. Per la seconda bastano venticinque anni d'esercizio, e venti per la terza.

In caso di permanente incapacità al lavoro, i soci cinquantenni potranno ottenere una sovvenzione annua di 200 franchi, fino all'età di anni sessanta.

Queste le disposizioni principali. Taccio delle minori, chè facili a comprendersi.

Nell'anno 1900-1901, gl'incassi s'elevarono alla somma di 436,034 fr. e le spese ammontarono a fr. 277,945.

L'Associazione incassò, dunque, in realtà, la bella somma di 158,089 fr.

A questa cifra, va aggiunto il milione dato dalla grande lotteria, che, promossa da Coquelin-aîné, fu consentita dal Parlamento.

Mirabile è l'operosità di tutti i membri della Associazione; operosità di tutti i giorni, di tutte le ore. E qui sta il grande segreto dello stato floridissimo delle sue finanze.

Ad accrescere sempre più i fondi sociali contribuiscono efficacemente i delegati che l'Associazione ha in tutta la Francia e all'estero: i doni per l'*Annuario*, che vede la luce ogni anno: i regali in danari e in ispecie che piovono d'ogni parte: così da' grandi magazzini, come da ricchi privati: le numerose recite, e feste, date a beneficio della società: la vendita de' programmi e altri mille mezzi ingegnosi, originali.

Lo stato floridissimo della Associazione le ha consentito, e le consente, di mantenere, a sue spese, l'*Orfelinato Ozi* — così chiamato dalla fondatrice — in cui sono raccolti, nudriti, educati, più d'una trentina di bimbi orfani di padre e di madre; tutti, ben inteso, appartenenti alla grande famiglia drammatica.

Anima della Associazione è Coquelin-aînè, che l'ultima Assemblea generale per la seconda volta elesse a suo presidente tra unanimi, fragorosi, riconoscenti applausi.

A lui, sopratutto, i suoi colleghi vanno debitori della splendida riuscita dell' ultima lotteria, che accrebbe d'un milione e cinquantatremila franchi, il fondo sociale.

Luigi Pèricaud — nella relazione da lui letta dinanzi all' Assemblea generale il primo giugno del 1901 — potè a buon diritto esclamare:

" Oggi, l' opera di Coquelin è compiuta! La grande vittoria è stata

riportata! Un milione entrerà nella nostra cassa, grazie al coraggioso e ammirevole artista, che è il nostro Presidente; all'amico sincero che noi abbiamo saputo chiamare a dirigerci. Egli può contemplare, con occhio soddisfatto, i risultati conseguiti, perchè il gigantesco lavoro da lui compiuto non avrebbe potuto dare frutti maggiori. Per opera sua, i nostri vecchi camerati riceveranno, un po' prima, l'obolo che diversamente si sarebbe fatto aspettare altri cinque anni (1). Coquelin, in un solo anno della sua vita, ha speso tanta operosità quanta venti uomini superiori non avrebbero nè potuto, nè saputo!....

" E sapete voi, miei cari compagni, quello che questo instancabile ostinato, questo lottatore superbo, m'ha confidato, una sera, nel suo camerino?

— È già una gran bella cosa — sono sue parole — di esser noi riusciti ad accrescere l'età delle donne per il diritto alla pensione. Ma pretendo di far ancora molto di più. Devo, ora, trovar il mezzo d'aumentare le pensioni di tutti. Sì! Voglio che da 500 fr. si elevino, in un giorno non lontano, a 600! Allora, sarà la garenzia dell'avvenire, quasi la vita assicurata a' nostri poveri vecchi comici!

" Ora, cari compagni, quel che donna vuole, Dio vuole!... Quello che Coquelin vuole, Dio vorrà! „

In mezzo all'entusiasmo generale, Coquelin-aîné prese la parola. Ed ecco qui la sua breve allocuzione, bella di sincero affetto alla causa de' suoi colleghi:

" Dopo una simile Relazione, si dovrebbe togliere la seduta. Invero, non c'è altro da dire!... Solamente, è proprio una disgrazia: non ci sarà possibile, l'anno prossimo, di mettervi innanzi un risultato pari a quello d'oggi.

" Ahimè, perchè le grandi gioie devono esser così rare!... Ma non disperate!... Ci frulla un certo disegno pel capo... Forse, sarebbe meglio di non farne parola; ma quando ci s'affatica pel bene, si ha anche il diritto d'abbandonarsi alla speranza... Noi pensiamo di fondare un Asilo per i vecchi attori drammatici... Vogliamo de' dolci nidi per la loro vecchiaja! „

Il magnifico sogno doveva, ben presto, esser tradotto in una grande realità; ma la Villa de'comici, non è argomento di questo scritto.

Ogni anno, a ricordare il benemerito fondatore della Associazione, il barone Taylor, i membri della Presidenza, e alcuni socj, si riuniscono, nel salone *de Marguery*, in agape fraterna.

In quelle amicali riunioni, si ribadiscono i legami che tengono uniti, in un solo amore fratellevole, tutti gli attori drammatici francesi. E la pia tradizione merita di essere segnalata.

(1) Sessanta nuove pensioni di ritiro, furono, in vero, assegnate.

A tutt'oggi, l'Associazione di mutuo soccorso tra gli artisti drammatici francesi va lieta di 3,276 socj: 1,635 uomini, e 1,641 donne.

Degli attori stranieri, solo il nostro grande Ermete Novelli — con unanime deliberazione — è stato ammesso a farne parte. (1)

I risultati dell'ultima grande lotteria han consentito di far ammettere le donne — che, sappiamo tutti, invecchiano prima degli uomini (2) — a' diritti della pensione, prima ancora dell'età fondata dallo statuto (3).

I socj che già percepiscono 500 fr. annui, son numerosissimi e aumentano di giorno in giorno.

A' soliti insoddisfatti, freddi, scettici, indifferenti, che esclamano quasi in senso d' ironia:

— Che sono, dopo tutto, 500 franchi! il Péricaud risponde nobilmente:

" A trent'anni, sono nulla. A sessanta molto!

" Una coppia di vecchi, che percepisce 1000 franchi di rendita, non è una coppia infelice. Insieme col fitto di casa pagato, son due franchi al giorno, che consentono — molto modestamente, è vero — il pane quotidiano.

" È, dopo tutto, l'assicurazione contro la miseria estrema! Certo, non c' è di che viver lautamente; ma, almeno, non si mendica! „

Sante e giuste parole!

Un vecchio proverbio francese dice: *qu'on ne fait pas d'omelettes sans casser d'oeufs.* Tanto vero che — proprio come in Italia: ahimè, tutto il mondo è paese! — non mancano, giova pur riconoscerlo, critiche acerbe contro l'opera, pur sì devota coraggiosa illuminata, di Coquelin-aîné e del Comitato direttivo.

Alcuni attori socj gettano alti lamenti. Essi dicono:

— Notre Société rassemble en tous points à l'*Assistance publique;* tout

(1) Nella relazione del Péricaud — della quale io ho parlato innanzi — sul proposito della croce di cavaliere de'Santi Maurizio e Lazzaro concessa dal Re d'Italia al Mounet-Sully, si legge: « C' est Novelli, l'eminent comédien italien et notre Societaire, qui a sollecité et obtenu de Victor-Emmanuel III cette haute distinction pour notre célèbre acteur tragique, en reconnaissance de la grande et solennelle réception faite à l' art theâtral italien, par la *Comédie-Française*, en les personnes de la Duse et du susnommé Novelli.

« Associons, donc, mes chers camarades, ces glorieux noms qui portent si haut notre art, dans d'unanimes et chaleureux applaudissements. »

(2) « Les femmes vieillissent plus vite que les hommes au théâtre, et celles qui ne peuvent jouer les duègnes sont forcées de prendre leur retraite à cet âge avancé. Beaucoup d'entre elles ont été des cigales, insouciantes de l'avenir: elles n'ont pas de métier et les 300 francs qu'elles touchent les aident à vivre. Certes, 500 francs c'est bien peu: il serait à souhaiter que cette association, qui compte près de quatre mille sociétaires, s'enrichisse encore, car malgré sa belle fortune, qui augmente tous les ans, elle ne peut faire mieux. »

ALPHONSE LEMONNIER

(3) Da *sessant'anni*, cioè, fu portata *a cinquant'anni.*

s'y passe sans que les intéressés soient consultés. En ce qui concerne l'achat du château devant servir de maison de retraité, la grande majorité des nos camarades eût préféré que l'argent que l'on y mettra fût consacré à cette rente de 600 francs que nous désirons tous, car depuis que la Société existe la rente est toujours de vingt-sept sous par jour.

Nous voudrions aussi que cette somme modique fût attribuée ***sans distinction*** et non aux seuls amis et amies du comité. Il est juste que ceux qui ne demandent jamais de secours touchent 600 francs de rente à soixante ans pour les hommes et à soixante-cinq ans pour les femmes.—

Ma qual' è la instituzione umana che non vada soggetta a critiche d'ogni genere e non faccia de' malcontenti?

E chi di noi non sa — per dolorosa esperienza—che, nella terra della Carità, spunta troppo spesso il fiore della Ingratitudine?

Il barone Taylor, a cui un cattivo amico ripetè, un giorno, de' tristi propositi tenuti sul suo conto da alcuni attori, disse, sorridendo:

" Cela ne me surprend ni m'afflige. J'ai voulu et je veux encore être un père pour eux. Bast! je sais par expérience que les enfants sont ingrats! „.

E Coquelin-aîné — a chi lo informa delle maligne voci occulte messe in giro, che tendono a colpire e infamare l'indefessa opera sua — con superbo disdegno, risponde:

" C'est pour ma satisfaction personelle que je fais le bien, dédaignant toute reconnaissance! „

*

Se la coscienziosa esposizione da me fatta di quello che era, e di quello che è l'Associazione di mutuo soccorso tra gli artisti drammatici francesi varrà a stimolar sempre più lo zelo e l'ardore degli attori italiani, e a raggrupparli, in maggior numero, attorno a quella Società di previdenza, che ho pur contribuito anch'io, modestamente, a fondare, sarò lieto di non aver interamente perduto la mia breve fatica.

Camillo Antona-Traversi

Il Palcoscenico

“Griselda„ — “San Francesco„ a Milano

Il signor Sonzogno può andare ben lieto dell'esito della sua breve stagione al teatro *Lirico* e di quello delle due novità allestitevi. Prima fu l'*Adriana Lecouvreur* a riempire il teatro di pubblico sinceramente ammirato e plaudente. Poi fu la volta di *Griselda* a rinnovare il prodigio.

Griselda, quale meravigliosa opera fatta di buon gusto e di abilità! Premetto che io non credo questo spartito destinato al trionfale e lucroso giro compiuto da altri spartiti dello stesso autore. Ma soggiungo subito che, malgrado questo, la *Griselda* mi pare la più squisita cosa che sia uscita dalle mani di Massenet dopo *Werter* e *Manon*. Quanto alla ragione per cui non credo *Griselda* destinata alla popolarità, essa è tutta nell' argomento preso a trattare. Noi italiani siamo gli spettatori più scettici, più canzonatori, più spregiudicati del mondo.

Noi abbiamo od affettiamo un grande compatimento per questi argomenti sentimentali, ingenui, primitivi e temiamo d'essere ridicoli se siamo sorpresi a commuovercene. Parigi, la moderna babilonia, la città spregiudicata per eccellenza, ha il suo pubblico anche per questo, un pubblico che s'interessa ai casi di *Griselda*, alle malizie del *diavolo* e ai miracoli di *S. Agnese*. Come Vienna, così seria e così riflessiva, continua a compiacersi delle avventure di *Hansel* e di *Gretel* che sanno abbrustolire la cattiva *strega* nel forno. Noi troviamo che tutto questo è puerile e non sappiamo o non vogliamo vedere al di là della favola il contenuto morale o filosofico del lavoro o quanto meno la sua significazione poetica, attraente e ingenuamente poetica, mettendosi così allo stesso livello dei bambini che non sanno comprendere il simbolo nel personaggio. Eppure, tra le battaglie ed i tumulti della vita quotidiana, è delizioso qualche volta questo buono e innocente ritorno ai godimenti semplici e puri.

Concedo ad ogni modo che dinanzi a pubblici deliranti per le mostruose situazioni drammatiche di *Tosca*, questa gentile figura di sposa fedele e pia avrà scarsa fortuna.

E così pure, pur troppo, la squisitezza della musica di cui Massenet ha rivestita la vecchia storia faranno poca presa in animi messi in sussulto dagli effetti volgarucci e dai luoghi comuni con cui il musicista di *Tosca* ha rincarato la dose delle violente sensazioni. Tuttavia io non esito a dichiarare colla mia solita franchezza che il prologo di *Griselda* è un vero gioiello di poesia e di freschezza e che tutto il secondo atto è un capolavoro di finezza, di sentimento e di comicità fuse con una maestria ed una sobrietà di cui Massenet solo possiede il segreto.

E non escludo con questo che bellissimi brani siano anche negli altri due atti. Soltanto questi si risentono maggiormente della monotonia del soggetto e riescono quindi monocordi.

Il prologo è più propriamente un preludio. È vero che il telone è alzato

e qualche personaggio si muove e canta sulla scena; ma *Griselda, Allain* ed il *Marchese* non vi rappresentano che un complemento, che persone messe là ad animare il paesaggio, a descrivere il quale il maestro ha sapientemente adoperata l'orchestra.

In questo preludio come in taluni dettagli del secondo atto la musica è pittura: essa descrive con tanta poetica verità la bellezza della natura che pare le dia un'anima e quest'anima vibra come per riflesso nei personaggi che si muovono. Diventa passionale soltanto ed umana in una frase dell'innamorato e presto obliato pastore, una frase che negli altri momenti appassionati dell'azione l'orchestra ricorderà negli atti successivi e segnatamente nel duetto del secondo atto.

Il primo atto, ripeto, è meno vibrante. Le evocazioni a Santa Agnese, le raccomandazioni del *Marchese* al forte custode della sua casa, le sue lamentazioni per l'imminente distacco della tenera sposa riescono alquanto fredde, appunto perchè freddo è l'ambiente che circonda i personaggi e perchè l'amore stesso ha qui atteggiamenti troppo pii per essere vibranti. L'entrata del *Diavolo* vi mette una nota gaiamente ribelle e l'addio di *Griselda* allo sposo termina l'atto con più calore di quanto il rimanente dell'atto potesse promettere.

Nel secondo tutto vi è perfetto. Lo inizia con una originalità gaia ed audace la canzone del *Diavolo*, lo continua il duetto di una classica e deliziosa comicità tra lui e sua moglie, lo completano tutta la parte sentimentale di *Griselda* e quella appassionata di *Allain*. Tra la diabolica disinvoltura dell'una e la purissima linea dell'altra parte, quasi a guisa d'intermezzo, una pagina superba con cui il *Diavolo* evoca gli spiriti, mentre la luna sale, gli echi rispondono ed il veleno versato nell'anima rassegnata di *Griselda* la prepara a raccogliere meno severamente l'amoroso lamento del dimenticato e memore pastore. Una nota altamente umana chiude questo atto magistrale, un grido disperato in cui è racchiuso tutto l'affetto e vibra tutto il dolore di una madre. La estatica sposa cessa di essere il freddo strumento della volontà di Dio, quando lo strillo di un bambino, il suo, ricerca le sue viscere materne.

L'ultimo atto ricade nella voluta, convenzionale freddezza del primo.

Davanti al miracolo di una santa il maestro ha dovuto evidentemente sforzarsi d'essere severo, imporsi procedimenti solenni, dimenticare i diabolici scherzi e le parole d'amore dell'atto precedente. La monotomia di questo atto è semplicemente coscienza artistica, ma non è parimenti interesse di teatro. Non importa. Chi ha scritto quel prologo e quel secondo atto, chi ha creato quel diavolo, così diverso da tutti gli altri che il teatro lirico ha prodotto e pure così artisticamente bello, può vantarsi di essere il più grande maestro vivente.

Due parole della esecuzione. La signora La Fargue dell'Opera francese si è fatta ammirare per la voce non voluminosa ma vellutata e vibrante, per la nobiltà scenica, per la dizione perfetta tanto più lodevole in lei che non conosce una parola della nostra lingua. Il De Luca è stato un *diavolo* eccezionalmente efficace, dall'azione così intelligente come di rado in cantanti italiani si ha il piacere di ammirare. Il Maggi, il Baselli e gli altri ottimamente e magistrale la concertazione del Campanini, un direttore valente e serio, senza smancerie e senza volgarità.

La messa in scena, una vera opera d'arte. Edoardo Sonzogno ha quest'anno superato sè stesso.

Un solo cenno del *S. Francesco* del maestro belga Tinel. Non si tratta di opera teatrale, ma di una partitura sacra, per giudicare la quale occorrono speciali e profonde competenze. Io mi limito a due constatazioni. Chi

ha avuto la onesta perseveranza di sentire tutto intiero questo lavoro e di risentirlo, ha dovuto convenire che si tratta di un lavoro serio e poderoso, sufficiente a collocare il Tinel ad una notevole altezza nella breve schiera dei compositori sacri di valore e di coscienza. Chi poi, fra i critici e, peggio ancora, tra i professori del nostro conservatorio ha ostentato di uscire dalla sala a metà audizione, trattando con leggero e colpevole disprezzo l'opera e l'autore, ha dato agli occhi stessi del Tinel una ben povera e miserevole idea della serietà dei suoi studi e dei suoi giudizi ed una ancor più umiliante opinione della sua cortesia di collega e della sua educazione di ospite.

Non parlo del pubblico. Pur troppo nella patria della canzonetta le masse non sono ancora abbastanza evolute per ammirare l'arte soltanto, l'arte di per sè stessa, l'arte classica e severa, quella cioè che chiede il suo giudizio senza l'ausilio della scena e dell'interesse drammatico. In Italia in fatto di musica non si capisce ancora dai più se non quella teatrale.

Oreste Poggio

"Infedele" di Roberto Bracco e "Di notte" di Sabatino Lopez al "Teatro d'Arte Internazionale" di Parigi

Roberto Bracco con *Infedele* ha ottenuto un grande successo al *Teatro d'Arte Internazionale*, frequentato seralmente da un pubblico scelto ed elegante. Non è molto, Bracco, con l'elevato soggetto e la sicurezza del suo *Trionfo* seduceva gli spiriti critici e tutti coloro che al Teatro chieggono qualche cosa di più d'una semplice manifestazione ricreativa. Oggi con *Infedele*, che ancor meglio s'indirizza alla massa, egli ha conquistato tutti: spettatori, letterati, e pubblico mondano. Pur essendo intellettualmente derivati da ambienti tanto differenti, i due lavori hanno ugualmente pregi di fattura e di drammaticità. Però, in quest'ultimo contatto del talento di Bracco col pubblico parigino, si estrinseca e prende forma la già intravveduta manifestazione di reciproca affinità.

Non così per *Trionfo*, opera più originale ed italiana dell'*Infedele*, il cui spirito si allaccia meglio alla tradizione ed al carattere francesi.

Il *Trionfo*, infatti, per significare un concetto filosofico essenzialmente latino non si stacca, però, dalle origini della sua ispirazione nordica. Gli è per questo che alcuni critici parigini hanno creduto scorgere in questo lavoro l'influenza predominante del Teatro del Nord. Eppure, Bracco, d'un tema ibseniano ha saputo comporre un dramma, obbediente alle leggi dei nostri gusti e delle nostre naturali tendenze, in cui tutto, dalla trama sino al minimo dettaglio simbolico, tende a negare l'*Idea*, orgogliosa, puerile, paralizzante e morbida che gli dà vita (?).

Questo complesso latino, fa del nordico eroe *Lucio Saffi* un personaggio anormale dal duplice punto di vista umano e drammatico; che, appunto perchè straniero nel suo ambiente, riesce poco simpatico al pubblico francese. Gli spettatori del *Teatro d' Arte Internazionale*, sebbene già prevenuti, non hanno potuto sottrarsi a quel sentimento di imbarazzo che rese quasi sterili i precedenti tentativi a Parigi del Teatro norvegese. Per sod·disfare il gusto del grande pubblico della nostra capitale, occorrono lavori meno elevati di aspirazioni del *Trionfo*, e che, sopratutto, non facciano pensare, anche indirettamente, a produzioni venuteci dal Nord. *Infedele* di Bracco, invece, ha recato ai parigini la grazia del suo carattere puramente latino e la freschezza della sua parentela francese. Infatti, il pubblico notò subito in questo lavoro un profumo ed un sapore degni di Musset, e nello sviluppo, uno spirito piccante ed arguto che gli ha ricordato il migliore di Henri Becque. Si è sopratutto ammirata l'abilità dell'autore che ha saputo

in quei tre atti far luccicare le molteplici faccette del suo spirito caustico ed agile nello stesso tempo.

Questo carattere di *pariginismo* nella essenza e nella forma di *Infedele* acquista pregio nell'originale italiano dall'armonia della lingua. La traduzione francese l'accentua ancor meglio, sebbene con una lingua meno ricca. L'interpretazione è stata degna del lavoro. L'*Infedele* è M. Mylo d'Arcyle, graziosa e provocante, autentico " articolo di Parigi " delicata e futile, che con arte personale, incarna a meraviglia la deliziosa eroina di Bracco. Il marito è M. Bourny, elegante, severo, notevole per la sua azione sobria e ricca di sfumature.

Infine, Gino, l'amante, è M. Bour, il direttore-attore del *Teatro Internazionale*, che fu pure il Lucio Saffi del *Trionfo* e l'*Alleluja* di Praga. Nell'*Infedele*, egli mette in rilievo le sue qualità comiche che, dopo queste sue recenti creazioni drammatiche, danno eccellente prova del suo talento d'artista.

La rappresentazione di *Infedele* è stata preceduta da *Di notte*, dramma di Sabatino Lopez che vi ha ottenuto anche un grande successo di commozione.

Nel personaggio del marito ingannato e giustiziere del proprio onore, secondo il feroce precetto di Dumas figlio, il signor Baũer, con un'azione incisiva seppe affermare le sue doti drammatiche e la sua penetrante abilità d'interpretazione.

Roger Le Brun

" Germania " di Franchetti al " S. Carlo " di Napoli

Dell'opera di Alberto Franchetti la *Rivista* s'è altra volta largamente occupata. Non è quindi il caso di estendersi sul valore musicale della vigorosa partizione dell'insigne maestro e di metterne in luce i pregi singolari di concetto e di forma, nonchè i difetti.

Sarà preferibile darne notizia in rapporto alle rappresentazioni svoltesi al nostro *San Carlo*.

Ma, una qualsiasi impressione personale deve precedere la nota di cronaca, poichè le opere dall'impronta poderosa e dalla concezione vasta come questa *Germania* non debbono soggiacere ai fuggevoli e spesso erronei verdetti d'un pubblico nervoso senza che un giudizio più ponderato e cosciente metta in equilibrio la sensazione impulsiva e quella riflessiva.

Ora, dopo varie e attente udizioni di *Germania*, noi abbiamo dovuto concludere che la concezione del Franchetti, discutibile nelle parti, è mirabile nel suo organismo e nella sua sintesi. Incardinata sul concetto ideale della nazionalità, avvivata da un ardente amor patrio, qua e là arieggiante all'epopea negli atteggiamenti eroici dei personaggi e nella pura astrazione delle idee, essa riflette fedelmente in musica l'intimo contenuto ideologico del dramma. Dove la passione individuale aspira al predominio, la linea musicale, limitando la sua estensione, non diventa più intensa e più plastica. Chè anzi giova alla magistralità lirica serbare l'ampiezza delle figure, delle idee, dei quadri. Al Franchetti occorrono lo spazio e la massa. Là egli acquista ogni forza di espressione e di colorito, d'ispirazione e di decorazione. E occorre, anche, meglio un principio astratto di bellezza e di sentimento — come una lotta spirituale nell'*Asrael*, la scoperta d'un mondo nel *Colombo*, la riscossa nazionale nella *Germania* — che la loro individuazione in protagonisti, nei quali quel principio e quel sentimento debbano assumere fisonomia specifica e accoppiarsi a piccoli particolari della vita ordinaria, della realtà comune e insignificante.

Nell' *Asrael* e nel *Colombo* questa impronta, questa dilatazione, questa virtù di astrazione sono più costanti; in *Germania* — benchè solo l'idea di patria canti nelle anime e le accordi all'unisono — il dramma particolare s'intercala spesso al palpito ideale e adduce seco tante piccole contingenze di vita minuscola le quali tarpano troppo sovente le ali al volo gagliardo della fantasia melodica e alla baldanza maestosa delle forme sinfoniche.

Ma quando la virtù eroica si esplica piena e solenne, impetuosa e marziale, tenera e patetica, il Franchetti si eleva nell'ispirazione, si corrobora d'ogni risorsa sinfonica, slarga l'orizzonte, sa trovar l'accento profondo e l'espressione nobile, la nota collettiva e il grido singolo — e la sua musica diventa arte aristocratica, poderoso strumento, parola viva. Dove l'Ideale non agita l'ala, quando l'uomo dice la sua doglia personale o l'amore geme nella miseria del rimorso o del rimpianto, l'artista della massa non sa stringere il suo obbiettivo intorno a un'anima sola, a meno che in quell'anima — come gli è occorso per *Colombo*, e nella *Germania* per Carlo Worms — non grandeggi un simbolo.

A Napoli, invece, è parso che Alberto Franchetti, insigne strumentatore, forte dipintore di quadri scenici, non fosse un così felice cantore d'idealità nazionali e di drammatiche peripezie. E ha giudicato monotona la musica di *Germania*, poco ispirata la parte melodica, poco interessante quella drammatica, confinando la sua grande ammirazione nell'orchestra, in un finale (il terzo) e nell'*arioso* del baritono. Tutto ciò è ingiusto. È vero che ha applaudito, in omaggio all'ingegno vigoroso dell'autore di *Germania*; è vero anche che ha voluto festeggiarlo alla ribalta, ma alla musica non ha fatto le feste che gli è piaciuto rivolgere al musicista.

Perchè?

Forse la vivacità e la sensibilità meridionale riescono a impressionarsi solo della sentimentalità tenera e della rude passione amorosa? O le grandi idee e i grandi sentimenti trovano deserti i cervelli e i cuori meridionali? O forse a eccitare sì gagliarde idealità occorre l'impulso del genio anzi che l'elaborazione d'un forte talento? Metto i quesiti e preferisco non risolverli.

Duca di Mantova

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Rivista Musicale Italiana. — Nicola Tabanelli — " La questione Mascagni-Liceo di Pesaro dal punto di vista giuridico ".

L'A. muove dai precedenti di fatto che condussero al licenziamento deliberato prima dall'amministrazione, e confermato in seguito dal Consiglio Comunale; e toglie in largo esame la questione allo stato attuale, in cui si è ancora in attesa della decisione del Ministro della P. I. al quale hanno ricorso il Comune e il Maestro contro quel provvedimento del Prefetto che annullava la deliberazione consiliare confermativa della revoca.

Discorre il T. delle tre *pregiudiziali* cui il Mascagni affida la prima parte del suo ricorso, e ne dimostra acutamente la infondatezza. Ma discende al *merito* della vertenza, e pur non dissimulando la difficoltà di orientarsi in tanti piccoli fatti d'indole personale, ammette che nella *sostanza*, non potevano elevarsi a motivo di licenziamento le quaranta assenze durante l'anno, quando poi da inchiesta condotta da professori quali Bolzani, Tebaldini, Sgambati risultava che impulsi nuovi e vigorosi s'erano dati all'insegnamento. E la nomina d'un ispettore, con funzione superflua, e scelta in persona notoriamente ostile al Direttore, era inopportuna.

Ma d'altra parte la condotta violenta e insolente del Mascagni ha fornito facile e quasi legittima giustificazione al provvedimento estremo.

Il T. conclude che se anche il Ministro, prendendo in esame il merito della contesa, finisse col dar ragione al maestro, non perciò riuscirebbe a conciliarlo con tutta Pesaro, anzi si acuirebbe l'attrito.

Sarebbe invece da sperare, in tal caso, che il maestro rinunzi a vincer troppo e si dimetta: è un grave colpo che egli arreca al Liceo, i cui amministratori non hanno avuto sufficiente tolleranza e larghezza di vedute da anteporre gl' interessi dell' istituto rossiniano alle loro bizze personali, ma è anche un bene che Mascagni torni alla libera produzione, e all'arte consacri tutta la sua attività.

F. P.

La Rassegna Internazionale, anno III, vol. 11, fasc. I. — Giulio Astori. — " Cyrano Maggi non è Cyrano de Bergerac ".

Giulio Astori in questo articolo deplora le condizioni tristi del teatro dove " la vera nozione dell'*eros* e del *patos* è perduta, e sulle scene non si cercano più le anime doloranti ma forti, non più le passioni che rivelino semplicemente la storia di una o più vite, non il dramma che sia una pagina dell'umanità. Invece si amano le marionette rodomontesche, piccoli casi passionali allungati in una salsa di tenero; l'opera morbilla e flaccida galvanizzata con tutti i lenocinii e con tutti i mezzucci.

Quindi l'A. si ferma a criticare la interpretazione del *Cyrano* di Andrea Maggi, rilevandone tutti i difetti:

" I critici dei giornali italiani avevano, come il solito, giudicato a occhio e croce, abbagliati come un borghese qualunque dai bei costumi alla Luigi XIII, dai colpi di moschetto dell'assedio di Arras e avevano dichiarato tutto bello e magnifico il Maggi. Naturalmente essi non conoscevano affatto il tipo di Cyrano, non avevano, come lo stesso Maggi, letto un rigo

degli scritti del Moschettiere e avevano buttata giù la loro critica impressionista, senza guardare in fondo alla cosa.

" Il grave torto del Rostand è stato quello di avere alterato il carattere di Cyrano, quello del Maggi l'aver fatto di lui una specie di bravo e di don Chisciotte antipatico. Ma l'aspetto sotto il quale bisogna considerare Cyrano è molto largo. Egli era un carattere irregolare, ineguale, capriccioso, confuso, reprensibile in una moltitudine di punti, ma un carattere di movimento e di azione. E in questi movimenti e in queste azioni varie, ma tutte confinanti in un punto, era il segreto che Maggi non ha capito. Cyrano non era un rodomonte da marciapiede, ma un uomo di spirito, un tipo nervoso che manifestava le sue idee e le sue tendenze con la spada e con la penna. La sua parola, le sue azioni, come la sua vita avevano un grande dato di nobiltà e una grande influenza di simpatia su tutto, su tutti, e il suo aspetto, come il suo portamento dimostravano l'uomo di qualità — come dice il sig. Lebret, suo amico — non il gradasso che Maggi ci mostra.

" Sbagliata è pure la personificazione fisica fatta dal Maggi quando atteggia egli la sua figura a una specie di spaventapasseri che in tutto somiglia fuorchè a quella del sire di Bergerac.

" Cyrano, secondo il Lebret, anche con le sue balafres, " *était un bel homme: ses traits ne manquaient de noblesse, ses yeux avaient de la douceur, avec un regard de feu; l'expression de son visage était calme et mélanconique plutôt que grimacante et terrible.* „

" Così il ritratto dell'autore di *Agrippina*, non come ce lo fa vedere il Maggi che ne ha voluto fare una specie di orco spaventoso e terribile. Il naso, è vero, Bergerac l'aveva lungo, ma esso era aquilino e ricurvo e non portava certo quella specie di pappagallo di uomo avvinazzato che il Maggi si pone sul viso e che rende il personaggio estremamente caricaturale e risibile.

" Al terzo atto il sig. Maggi-Cyrano accende bravamente una sigaretta e beve pure del vino. Ora, io vorrei domandare all'artista dove ha letto mai che Cyrano bevesse vino o fumasse. Le sigarette poi, che al secolo XVI non si conoscevano e che sono un portato del XIX! Il Rostand non ha messo questa particolarità nella sua opera e il Maggi non ha certo mai letto che l'autore del *Pedant joué* avesse vizii di sorta.

" Cyrano, dice il Lebret, era un uomo puro.

" *Il ne but du vin, à cause, disait-il, que son excés abrutit et qu'il fallait être autant sur la précaution à son égard que de l'arsenic, parce qu'on doit tout appréhender de ce poisson, quelque préparation qu'on y apporte, quand même il n'y aurait à en craindre que ce que le vulgaire nomme* qui pro quo, *qui le rend toujours dangereux. Il n'était pas moins módéré dans son manger, dont il bonnissait les ragóuts tant qu'il pouvait dans la croyance que le plus simple vivre et le moins mixtionné était le meilleur* „.

" Con ciò, vedete bene se Cyrano fumasse. Ma, forse, direte, queste sono quisquilie, e, fino a un certo punto avete ragione, ma quando si pretende di interpetrare un personaggio storico fino alla perfezione è giusto esigere che questo personaggio sia vivo e storico nell'attore che lo incarna, così nella persona come nell'anima.

" Ma passiamo a qualche cosa di più grave.

" Il maggior difetto del Maggi è la monotonia o l'esagerazione. Egli rappresenta tutti i personaggi allo stesso modo, così *Cyrano*, come *Mefistofele*, come *Arlecchino re*; la differenza è solo nel cambiamento di abito non nell'arte di cambiare l'anima. La sua voce non ha sfumature, non ha slanci e o è troppo cavernosa o troppo piangente, o cantante, sicchè dopo poco tempo infastidisce e annoia. E questo perchè non conosce affatto il segreto

della musicalità dell'organo che è il principale requisito dell'artista e la sua non è naturalezza ma posa, quando non è timidezza artistica.

" E questo fa sì che egli reciti i versi con quella monotona cadenza degli scolaretti nelle parti patetiche, o sia falso o stentoreo come un prefetto di collegio nei brani di forte effetto. Questo lo fa applaudire, è vero, ma non è certo arte.

" Cyrano de Bergerac, per esempio, nella sua asprezza soldatesca doveva avere certo della finezza, della flessibilità; invece Maggi è tutto di un pezzo e diventa a volte scoraggiante fino alla pietà. I versi escono dalla sua bocca senza colore, le mosse sono stereotipate, l'accento è falso, sempre esagerato. Così, egli recita la ballata del duello al primo atto e presenta i *Cadetti* al secondo con lo stesso tono di voce, con gli stessi gesti, con la stessa enfasi, senza che in tutto vi sia quella certa ironia, che il guascone doveva avere quando irrideva alcuno.

" Ma lagrimoso è sopratutto al quinto atto. Quest' uomo che dovrebbe essere il *Demone della bravura* non diventa imbecille a tal punto da trasformarsi in un piagnone, e sebbene abbia avuto una trave sulla testa, pure, dice il sig. Lebret, ei conservò il suo spirito fino all' ultimo. Appunto in questa scena si rivela tutta l'impotenza del Maggi ed io non posso ricordarla senza orrore, senza ridere e senza sentire pietà per Cyrano. Così egli ha tutti i lenocinii della vecchia arte declamatoria, tutte le pose della vecchia scuola, tutti gli orrori e i difetti del Majeroni e del cav. Bozzo, senza avere però di questi nè gli impeti tragici, nè gli scatti romantici, e poi tutte le deficienze di un artista che non trova sè stesso.

" Insomma il Maggi potrà recitare qualunque opera a meraviglia, non certo quella di Cyrano de Bergerac che è un tipo unico e per cui si deve essere, non un piccolo, ma un grande artista.

La scena illustrata, anno 38°, n. 21. — Parmenio Bettòli — " Accusa e difesa ".

Parmenio Bettòli confuta l'articolo di Giulio Astori che abbiamo or ora sintetizzato, fermandosi specialmente a difendere il teatro e la società latina che l'Astori definisce una " cavalla piena di piaghe " e alla quale bisognerebbe dare staffilate, per tòrle di dosso la malattia del romanticismo, che le " rode le ossa *da quasi un secolo* ".

" Quanto a teatro drammatico e all'Italia nostra — afferma il Bettòli — altro che *da quasi un secolo!* si potrebbe dire, senza tema di errare: dacchè quel medesimo teatro sussiste.

" Ah, perchè, a mo' di rivolta contro le classiche rigermogliazioni alfieriane, sorse sul principio del 1800 il Manzoni a italianizzare il romanticismo vittorhughiano, facendo scuola colle sue tragedie irrappresentabili, si vorrebbe far risalire lo stesso romanticismo a quasi un secolo fa? Ma quell'altro non era che una data forma speciale e, forse, più affermativa di un genere che, almeno in germe, dominò pressochè sempre sulle nostre scene.

" Se prescindiamo, infatti, dalle rappresentazioni sacre, le quali avranno potuto essere origine, ma non essenza vera del nostro teatro drammatico e sorvoliamo altresì su tutte le rifritture greco-latine che, fatta una sola eccezione per la *Mandragora* del Machiavelli, occuparono, sin' oltre la metà del cosiddetto secolo d' oro, i nostri teatri; noi, i primi barbagli di qualche originalità, li vediamo brillare nell' *Epitia*, nell' *Arrenopia*, negli *Antiralomeni* di Giambattista Giraldi (Ciuthio) da Ferrara, e nell'*Herosilomachia* e *Li morti vivi* di Sforza degli Oddi da Perugia, lavori tutti, dai quali traspare un romanticismo della più bell'acqua.

" Nel secolo XVII, insieme all'opera in musica che già, di per sè stessa, può chiamarsi il trionfo, l'apoteosi del romanticismo; col Fisco da Molina.

il Lope de Vega, il Calderon de la Barca, ci sopraffece la romanticheria spagnolesca, dando la stura a quella serie innumere di drammi italo-iberi, che si dilagarono e resistettero sin molto avanti nel secolo successivo.

" Che più? Lo stesso babbo Goldoni, il pittore della natura, come lo qualificò Voltaire, pittore dei costumi e, quantunque pallidamente, anche dei caratteri, con le sue commedie tirate a filo di sinopia di un dato intento morale e sempre a lieto fine, o che non è, forse, a sua volta, romantico?

" E i drammi piagnucolenti che mal seguendo le pedate del Lessing e del Diderot, ci regalarono i Willi, i Greppi, i Gualzetti, i De Gamarra, i Federici, cos'altro furono se non puro, e anche pessimo romanticismo?

" Confessiamolo, dunque: quanto a teatro drammatico, se ne togliamo qualche contraffazione, che la nostra lunga consuetudine servile ci spinse a trarre dall'estero, fummo sempre romantici, come, forse, eccetto la scienza, lo fummo pure in tutto il resto... non esclusa la politica.

" Ma Giulio Astori, il quale, innamorato, a ciò che sembra, d'Ibsen, di Hauptmann, di Tolstoi, di Gorki, geme e piange perchè il pubblico " lascia vuote le platee, quando recita Ermete Zacconi, per accorrere numeroso quando lo chiama un altro che lo abbaglia con falsità „; dimentica due cose più che essenziali: la prima, cioè, che appunto per noi latini, il teatro dai visi imbellettati ai capelli posticci e le rughe di nero di sughero; dalle luci alle ombre; dalle gioie ai dolori; dagli schianti di lagrime agli scoppii di risa è tutto e non altro che una grande falsità; e la seconda che non si può fare di un pruno un melarancio, ossia: non si può mutare l'indole, il carattere, il gusto di un popolo, di una razza, come si farebbe della camicia o delle calzette.

" Tanto varrebbe pretendere che noi, latini, ai nostri templi, tutti riscintillìo di oro, di lampade di ceri; tutti suono, canto e profumo; rappresentanti (secondo certi giudizi) uno " spettacolo con ciò che esso ha di più clamoroso, di più *criard*, di più falso e altisonante „, dovessimo preferire le squallide e fredde chiese evangeliche con nel mezzo quella nuda e nera croce, che sembra un patibolo.

" Giulio Astori scrive che il romanticismo è la malattia turpe e velenosa " che ha prostrati intellettuali e non, che rende deboli, indecisi, senza carattere gli uomini, irrequiete, isteriche, adultere le donne „. Ma adagio! Egli non ha riflettuto, di certo, come tutto il periodo eroico del nostro risorgimento nazionale, quel periodo durante il quale, uomini e donne, cospiratori e martiri, dettero prova, invece, di caratteri sì forti e decisi ed offrirono sì luminosi esempii di fede, di coraggio, di sacrificio e delle più peregrine virtù, siasi svolto appunto in pieno romanticismo „.

Mercure de France. N. 156, tome XLIV, decembre 1902. — Virgile Iosz. — " Watteau musicien „.

E' un articolo importante di Virgile Iosz. L'autore, descritto l'ambiente nel quale il celebre pittore svolse le sue attività, spiega come potè essere possibile al Watteau di far vibrare nei suoi lavori l'anima musicale...

" Due potenze si scatenavano in quel tempo, formidabili, rivoluzionarie: quella di Haendel, appena in boccia, ma già sfavillante di quella frase chiara, vaporosa, che lentamente s'innalza per dominare nella sua tranquilla maestà, una grandezza incomparabile: quella di Bach uragano fremente e sublime che si strappa dalle cime annichilendo e la sua malinconia e la sua grandezza, in uno scoppio sfolgoreggiante! . . . . . .

. . . .

" Difficile, ardua impresa era allora il fare eseguire sui piccoli violini di Médard, dalla tinta chiassosa e dal suono più che mediocre, le sarabande d'Arcangelo Corelli, quelle sarabande calde di passione, ricche di mormorii

amorosi e di fiori, dorate dal sole di laggiù, palpitanti, commoventi e tragiche come un poema dell' Ariosto — suonate sorte ai tempi in cui Stradivario accenna ai suoi divini istrumenti dal vivido e fresco colore, nel crepuscolo morente d'una bella sera d'estate! Sarebbe stato d'uopo per ritrovarle come le intese Crozat, quel Francesco Geminiani che ora le suona al Re Giorgio, mentre Haendel siede al clavicembalo: si avrebbe dovuto ricorrere a quell' inganno, per ritrovare l'audace, tenero e fiorito cantico di Scarlatti, quello di Durante, lo spirito di Cavissini, il madrigale voluttuoso di Lotti il veneziano, il motivo così ardentemente profano che Tartini scrisse all'ombra dei Minoriti d'Assisi; — in una parola tutta quell'ebbrezza bagnata di lacrime, scintillante di riso, ma sommamente carezzevole, e d'una grazia squisita, impregnata talvolta di tristezza come alla fine d'un tramonto dolce e mite....

" Come descrivere l'emozione, l'estasi di Watteau, alle variazioni della " Follia „ e all'aria " Follie di Spagna? „ Ne testimoniano le composizioni del pittore.

" A quella musica, non mancava — per Watteau — che un soffio d'Italia per diventare melodia divina, un lembo di cielo azzurro, il sole sfolgoreggiante del mezzodì, o il sorriso provocatore della donna di Napoli e di Venezia. Mentre vibrano gl'istrumenti e le voci, un'audacia, una temerità ch'egli nemmeno sognava, si affermano in lui. Watteau si sente ad un tratto come preso dal desiderio di volere realizzare ciò che non aveva mai ardito di tentare:... una smania indicibile!

" Fu nell'uscire dal Salone di Musica di Crozat, ancora sotto l'impressione magica degli ultimi accordi orchestrali, ch'egli abbozzò quella donna che ascolta rapita, cogliendo a volo quel movimento istintivo in cui, subendo il languore inebbriante dell'armonia e l'eleganza della frase del minuetto, si china — affascinata — verso gli esecutori....

Voci del Peristilio

Il primo Congresso degli artisti drammatici è stato preceduto da una conferenza commemorativa di Giovanni Emanuel, che per incarico del Comitato romano dello stesso Congresso, ha tenuta Gaspare di Martino. Nel pubblico affollato si sono notati Tommaso Salvini, Virginia Marini, Ermete Novelli, Giovannina Aliprandi, Luigi Biagi che presentò il conferenziere, e quasi tutti gli artisti residenti in Roma. La critica, i letterati, i commediografi erano bene e largamente rappresentati. Notati: Marco Praga, G. A. Costanzo, Domenico Oliva, Edoardo Boutet, Giustino Ferri, Giorgio Barini, Giuseppe Baffico, Cesare Ruberti, e moltissimi altri tra cui parecchi giornalisti. La critica e il pubblico di Roma sono stati col nostro direttore di una benevolenza e di una gentilezza veramente indimenticabili. Del Congresso terremo parola nel prossimo fascicolo con un articolo speciale.

— Il Marchese R. B. di San Giorgio, nostro corrispondente a Berlino ci scrive, in data del 12: Ciò che leggo in cotesta Rivista a proposito della " Tentazione di Gesù " di Arturo Graf, musicata da Carlo Cordara, e dei suoi trionfi sulle scene del " Vittorio Emanuele " di Torino, mi induce a comunicarvi il giudizio d'un esimio gentiluomo napoletano, vivente in questa città, il Comm. Gran Croce Barone U. di Montejasi, sopra un lavoro consimile, il " Suave Milagre ", mistero in 4 atti, del Conte d'Arnoso, segretario particolare di Sua Maestà il Re del Portogallo. Se ne occupano vivamente, oltre la stampa spagnuola e portoghese, quella di Berlino e di Milano, perchè si tratta d'un'insigne opera d'arte, che mi è riuscito di leggere: Posso dunque far plauso alle parole dell'illustre gentiluomo napoletano, pubblicate nella *Germania* di Berlino. Eccole:

" In mezzo alla grande uniforme produzione drammatica contemporanea fa proprio bene all'anima il vedere lavori teatrali informati a cari e nobili ideali, ciò che ci spiega la fortuna di certi drammi del Rostand, dell'Halevy e d'altri forti scrittori stranieri. Per me, vecchio frequentatore di teatri (ricordo sempre i " Fiorentini " di Napoli coll'Alberti e una Ristori, un Salvini, un Rossi, un Taddei ecc.), riesce di vera consolazione un lavoro, come quello donde mi sono occupato nella *Germania* di Berlino: il " Dolce miracolo ", del Conte d' Arnoso, chiarissimo scrittore e patrizio d'alta prosapia (suo fratello, il Visconte di Pindellas, Pari del Regno, è Ministro del Portogallo alla Corte Imperiale tedesca), cui il Presidente della Repubblica francese ha dato in questi giorni le insegne di grande ufficiale della Legion d'onore. Sono quattro atti, pieni di sovrane bellezze, tanto nella nobiltà del concetto, quanto nelle grazie della forma, resa anche più leggiadra dalla dolcissima lingua, sì degna della spagnuola, sua sorella. L'avere soggiornato in contrade iberiche e studiato quegl' idiomi può facilitarmi l'intendimento dello spirito e dello stile di cotesto lavoro, veramente maraviglioso, a cui la musica del maestro O. da Silva aggiunge grazia come quella del Cordara rende maggiore il trionfo del mistero di Arturo Graf. Degno di nota cotesto ridestarsi contemporaneo di due gagliardi ingegni,

di medesimi ideali — a Lisbona e a Torino — in due misteri cristiani, rappresentanti uno la lotta del bene col male, l'altro il miracolo della carità a pro di chi soffre — soggetti eternamente umani. Un breve esame del dramma del d'Arnoso ne farà intendere forse la rilevanza.

" Il Messia percorre le contrade della Giudea, che si scuotono al suo verbo ispirato. Gli uomini dubitano; ma le donne credono ed ecco presto accorrere, d'ogni parte, ricchi e poveri, che, sorpresi dai portenti del Rabbi maraviglioso, cercano guadagnarsene la benevolenza, quelli con doni d'oro e d'argento, con affettuose preghiere questi. Ma il Divino, che soccorre di parola e d'opera gli umili, non risponde alle istanze degli opulenti. E la novella fede cresce, si spande d'ogn'intorno, in mezzo all'entusiasmo delle genti.

" Siamo all'ultimo atto del mistero. In un tugurio, non lungi dalla città d'Euganim, vinto dall'inedia e altri mali, è prossimo ad uscir di vita il figliuolo d'una vedova; la quale tenendolo nelle braccia, mentre cerca alleviarne le sofferenze, si strugge ella stessa pel grandissimo dolore. Ma un mendicante, ch'è venuto a chiederle soccorso, con cui ella divide l'ultimo suo pezzo di pane, le parla del Gran Consolatore, ausilio dei sofferenti; e la derelitta provando già nell'anima un conforto improvviso, esclama: " Dov'è il Rabbi, amico dei sofferenti? „ Al partire del mendicante, il moribondo si agita sul suo giaciglio, leva le braccia in un supremo sforzo, e, pien di fede, mormora: " O madre, oh come vorrei vederlo il Signore Gesù „! E, circondato di luce, Gesù apparisce alla porta del tugurio, e con la sua voce soavissima dice: " Eccomi „! Il miracolo è fatto „.

Cotesta scena sublime il Re Carlo I ha voluto ritrarre di sua mano in un'acquerello, che fu presentato per suo ordine, al Conte d'Arnoso, in occasione della venticinquesima rappresentazione del " Suave Milagre „ sulle maggiori scene di Lisbona, quelle del " Teatro D. Maria „: l'insigne lavoro, popolarissimo in tutto il Portogallo ed altrove, è già noto per mezzo mio ai tedeschi, i quali se ne occuperanno certamente, come sogliono sempre fare per notevoli opere d'arte. Ma, memore della patria — specialmente della mia Napoli che rivedo sempre con l'entusiasmo dei giovani anni — vedrei soddisfatto un mio desiderio, se qualcuno volesse tradurre e dare alle scene italiane, cotesto dramma, che io reputo un capolavoro.

Barone U. di Montejasi.

— Con molta solennità e con l'intervento del Ministro della Pubblica Istruzione è stato festeggiato il 25° anno della fondazione dell'Istituto musicale di Santa Cecilia, che Roma deve al disegno e all'ardore divino di Pierluigi da Palestrina.

— Col *Trovatore* ha debuttato a Nizza Monferrato il tenore Arturo Mastrigli, riportando il più completo e lusinghiero successo. La potenza della sua voce, il sicuro imposto, la sobria ed elegante interpetrazione, autorizzano le più liete previsioni per l'avvenire artistico di questo giovane tenore, il quale militò anche nelle file del giornalismo politico romano. E noi gli auguriamo che agli applausi di Nizza Monferrato seguano presto quelli del pubblico dei maggiori teatri.

— La sera del 24 novembre scorso finalmente, dopo immensa aspettativa, si aprirono le porte del " Metropolitan Opera House „ per la nuova stagione. Impresario sempre il sig. Maurice Grahe, il quale ha fatto un programma abbastanza svariato e con prevalenza di musica italiana con le opere *Otello*, *Barbiere di Siviglia*, *Aida*, *Lohengrin*, *Traviata*, *Carmen*.

19 luglio 1839

Gustavo Modena

GUSTAVO MODENA

RICORDI E ANEDDOTI

I.

Il 9 febbraio ricorre un memorabile anniversario — il 9 febbraio 1849 fu proclamata la Repubblica Romana.

Si parla di tanti valorosi, che presero parte a' due assedii di Verona e di Roma, resistendo a' nemici d'ogni rinnovamento italiano: ma di rado, e possiamo dir mai, si cita il nome dell'attore Gustavo Modena.

E pure egli fu a Roma e a Venezia ne' giorni gloriosi: e primissimo sempre tra i combattenti: sempre di certo fra quelli, che alla patria si sacrificavano di più — in quel periodo di eroici sagrifizi.

Si dovrebbe scrivere un piccolo libro, nello stile più semplice, per offrire la *Vita* del Modena, in esempio al popolo. Non v'ha nella storia del mondo un altro sì grande artista, il cui genio riceva tanto splendore dal riflesso di sì preclare virtù cittadine.

Io sarò sobrio: la grandezza de' fatti si raccomanda da sè.

Luigi Bonazzi nel libretto *Gustavo Modena e l'Arte sua*, parlando dell'esimio attore, e da attore com'era egli pure, dice candidamente del Modena:

" Prima che cominciasse per lui l'età degli amori, egli si era innamorato della sua patria; fu questo il supremo affetto della sua vita, al quale subordinò tutti gli altri: gli studii non fecero che viemeglio sviluppare i generosi istinti di quell'anima profondamente appassionata „.

Però ha torto, secondo me, il Bonazzi, allorchè scrive:

— " Altri tempi ed altri casi ne avrebbero fatto qualcuno di quelli eroi, che l'artista drammatico ci presentava „.

Ah, Gustavo fu ben più grande di certi eroi da tragedia, o da dramma; e lo vedremo: non è agevole trovare chi abbia tanto onorato la razza umana con le singolarità dell'ingegno e la elevatezza del carattere.

Studente, incominciava a vagheggiare l'idea di una libera Italia. Il commissario austriaco Hubner sguinzagliava i suoi cagnotti, a Padova, contro gli studenti che, innanzi la porta di un caffè, discutevano su gli avvenimenti italiani.

Correva il 1821... Gustavo Modena, ardimentoso, robusto, è de' primi a rispondere alle provocazioni de' poliziotti, a rintuzzarne la tracotanza. Ne nasce una riotta. Lo studente Quaglio, di Rovigo, cade accanto al Modena in un lago di sangue. Gustavo è pur colpito ad un braccio. Già, a diciott'anni, egli acquistava, con una ferita, nuovo diritto a risentirsi della signoria forestiera.

Di quella ferita non guarì mai: per ciò recitava, talvolta, tenendo penzoloni la mano destra: gesto, che in lui era una infermità e che divenne una perfezione in certi attori esimii, che lo imitavano a puntino, per esempio nel *Luigi XI!*

Doveva essere al Modena amputato un braccio, poichè la ferita, gravissima, il tenne più giorni fra la vita e la morte, ma il giovinetto si oppose intrepidamente al parere de' medici.

Da Padova, risanato, fuggì a Bologna: v' ottenne la laurea in legge: a vent' anni era tra gli avvocati della Corte d' appello.

Siamo a' rivolgimenti del 1831. Gustavo Modena era già carbonaro. Lascia in un canto i manti, i coturni dell' antica tragedia: e si accinge a diventare, più che attore, eroe nella tragedia della patria.

Il generale Sercagnani, in Ancona, lo prende come suo segretario; egli scrive, tutti i manifesti, che invitano il popolo a sommuoversi, ma, ogni tanto, lascia il tavolino per andare a fare alle fucilate.

Fin d' allora si palesa nel Modena l' idea, da cui nulla potrà sviarlo; nè contradizioni d' amici, nè polemiche rabbiose, nè pericoli d' ogni sorta; l' idea che l' Italia non potrà aver pace, grandezza, dignità, fino a che non sia padrona di Roma.

Senza Roma, il Modena, antivenendo i tempi, non credeva possibile, fin dal 1831, un durevole assetto delle cose italiane.

Eccitava già il Sercagnani a insistere co' governi provvisorii di Bologna, di Modena, di Parma, perchè la rivoluzione cercasse in Roma il suo compimento.

Fu la sola voce, oggi raccolta da milioni d' italiani, che s' inalzasse allora, coraggiosa, fra le umiliazioni, le desolazioni, che angustiavano tutti.

Neppure Ancona potè resistere a lungo: lo scoramento era entrato in quasi tutti: pur Niccola Fabrizi e Gustavo Modena, con animo antico, proponevano, anzi che capitolare, morire sotto le rovine.

Andato esule in Marsiglia, ivi il Modena conobbe Giuseppe Mazzini. Tra i più cospicui che il celebre agitatore avesse allora attorno, annoveriamo un Niccola Fabrizi, Ciro Menotti, il Modena.

E, con essi, formava la *Giovane Italia.*

" Erano elementi preziosi al lavoro — scrive il Mazzini — e taluni di essi lo provarono all' Italia, negli anni che seguirono. Ci affratellammo nella saldissima delle amicizie, che è quella santificata dall' unità di un intento buono „.

Gli opuscoli, sparsi a migliaia di copie fra i governi italiani e diffusi con tanto pericolo dalla *Giovane Italia*, furono scritti dall' attore italiano. Sin da quei durissimi tempi, allorchè, uomini pur liberali, e che poi ebber tutti gli onori, si sarebber contentati, o si contentavano di riforme a sgoccioli, e ottenute da principi, nè osavano pensare all'unità d' Italia, se non come ad un' utopia, Gustavo Modena pubblicava il suo *Insegnamento Popolare*, e quelle pagine furon giudicate " la più appassionata pubblicazione fatta dal partito rivoluzionario „.

Il Modena vi sosteneva gagliardamente il concetto di un' Italia *una* dalle Alpi al mare.

L' opuscolo fu studiato e subito vietato — e ciò ne indicherà la efficacia — da tutte le polizie, onde l' Italia era allora infestata: ma vietato è dir poco.

Nell' agosto del 1833, essendosi trovato un esemplare dell' *Insegnamento Popolare* presso un certo Luigi Gelli, di Firenze, egli fu condannato a quattro mesi di carcere ed alla vigilanza delle polizie.

Nel febbraio del 1834, (il febbraio è pur il mese in cui nacque e in cui morì l' insigne attore: nato il 13 febbraio 1803, morto il 20 febbraio 1861), Gustavo Modena partecipò col Fabrizi, il Campanella, il Ruffini, alla disperata impresa di Savoia. E vi ebbe il grado di caporale.

L' impresa fallì pel tradimento del Ramorino, e il Modena fu di nuovo esule nel Bernese.

Ma la Svizzera era costretta dai governi d' Europa a sfrattare i più noti, i più autorevoli patriotti italiani.

Qual soggetto per un artista de' nuovi tempi: Gustavo Modena e la sua bellissima moglie Giulia Randagi per le aspre montagne, ne' versanti settentrionali delle Alpi! Talvolta il Modena componeva un letto di foglie alla stupenda matrona, affralita dal disagio: talvolta riparavano in una capanna.

Alla fine, affranto, il Modena fu colto da febbre e la donna eroica ebbe la forza di trascinarlo sino ad una casupola di contadini, ove, malgrado la fatica, il vegliava nelle ore penose del delirio...

Poi se ne andarono esuli a Bruxelles. Per vivere, il più grande attore, che avesse allora l' Europa, ebbe a far il correttore di bozze nella stamperia dei Melines... Tanto gli costava la patria!

La moglie faceva ricami.

Ma presto il Modena fu licenziato dalla stamperia! E i ricami si vendevano male! Giulia Modena ebbe a dar in pegno fin l' anello maritale. E il sommo Gustavo si fece sensale per contratti di carrozze, o di foraggi, fra vetturini; e guadagnava in una di queste senserie dieci franchi.

Anche nel Belgio finiva per dominar la legge de' sospetti; sembrava non vi dovesse esser terra, su cui fosse dato aver ospitalità all' uomo di genio, all' insigne patriotta italiano. Sfrattato pur dal Belgio, va a Londra.

Là ebbe, per la prima volta, l' idea di declamare i *Canti* della *Divina Commedia.*

Vestiva com' è raffigurato Dante ne' suoi ritratti; e fingeva dettare il poema a un giovinetto, anch' egli abbigliato secondo la foggia dei fiorentini nel secolo XIV, e seduto dinanzi a un leggio, in atto di scrivere.

Gl' inglesi si entusiasmarono a que' prodigii d' arte; e la potenza dei due genii, quello del poeta e dell' interpetre, destarono spesso il grido di *Viva l' Italia.*

Ed è inutile dire com'egli esercitasse l' arte drammatica, che oggi si vuol da alcuni considerata appena un' industria.— Egli vide, scrive il Bonazzi, nell' arte drammatica, non già un' arte recitativa, ma un magistero, un sacerdozio, un apostolato, per promuovere le alte e generose passioni, e con queste le virtù civili, la libertà e l' indipendenza delle nazioni; egli riconobbe nell' arte drammatica *quella somma importanza civile, che tutti i regolatori dei popoli le attribuirono.*

Lo stesso Camillo Cavour scriveva a Guglielmo Stefani di credere il Teatro: " palestra e tribuna dei popoli moderni! „

Nell'aprile 1848 il Modena scriveva all'attore Calloud queste parole: " Come vuoi pensare a recitare? Tutto è guerra... Cittadini e contadini, tutti sotto le armi, ogni notte campana a martello... Io cammino, scrivo, consiglio, e a Verona, o a Udine, vado a battermi anch'io. Guerra e rivoluzione sciolgono ogni nostro contratto „.

E si recò a Udine; si arruolò semplice soldato nel corpo de' volontari. Aveva la madre moribonda: e seppe domare, fra tante ansie, i suoi strazii di figlio, tutto immolando alla patria!

" Là — scriveva Giulia Modena — ci siamo arruolati... Gustavo come soldato, io come infermiera... In testa alla colonna marciava il colonnello, poi venivo io, portando la bandiera, accompagnata, per un lato, da un Frate dei Fate Bene Fratelli, dall' altro dal chirurgo; appresso marciavano i volontari, ultimi i soldati. Eravamo cinquecento crociati, molti appartenenti alle prime famiglie veneziane „.

Che ne dite?... Duemila persone in Udine facevano una dimostrazione a Gustavo Modena.

E Giulia continua a scrivere alla madre:

" Il rumore del cannone, dei colpi di fucile non m'ha impressionato: la nostra è guerra santa e giusta: ma vedere in fiamme i cinque villaggi, che circondano la fortezza, pensare alla povera gente in balìa di queste bestie feroci...

Erano gli episodii dell'assedio!

E, in data del 21 aprile 1848, alle 5 antimeridiane:

" Gustavo parte in questo momento insieme a tre uomini per recarsi al campo del Re Carlo Alberto...

“ Oggi, a intervalli romba il nostro cannone e sui bastioni si vede cadere, di tempo in tempo, qualche saccheggiatore, o qualche cavallo. Mi sento più sollevata adesso, dopo aver ricevuto il bigliettino di Gustavo. Già si diceva fermata la vettura, rimasti lui e i tre compagni ostaggi... „

E il 22, di mattina:

“ Spesso si sente il cannone, la fortezza è assediata; ci hanno tagliato l'acqua... Se Gustavo tardava appena mezz'ora, ieri, cadeva vittima. Ora tremo al pensare come farà per giungere da Carlo Alberto... „

Proseguiremo questi *ricordi* in un altro numero.

Jarro

L' ABATE (*)

INTERMEZZO

MADRIGALE

DONNA VIOLANTE *(Graziosa, sul davanti).*

M' è opportuno avere allato
così accorto consigliere,
così esperto e lusinghiero,
così amabile con me!

(Riverenza)

L' ABATE *(cerimonioso).*

A Fileno giardiniere
« Fammi Ninfa! » — disse Clori:
e Filen di fronde e fiori
la ricinse e l' adornò.

(Inchino)

(*) Premiato al « Concorso Cimarosa ».

DONNA VIOLANTE *(traendolo da parte, sottovoce).*

« Se a ciascun l' interno affanno
Si leggesse in fronte scritto,
Quanti mai che invidia fanno
ci farebbero pietà ! »

L' ABATE.

Non a caso, mia signora,
Metastasio ricordate ;
pur qualcosa ei dice ancora
che v' invoglio a meditar.
« Non per tutti ordisce Amore...

DONNA VIOLANTE *(seguitando).*

« Le più facili catene...

A DUE

« Ma ben misero è quel core »
« che non vive in servitù ! »
Son diletto ancor le pene
d' un felice prigioniero...

L' ABATE *(adulatore).*

Quando uniscono l' impero
la bellezza e la virtù !

(Inchino e riverenza).

(Bella virtù davvero !
Sentimenti squisiti !
Vi compiango, mariti !).

A. di Giacomo

L'ABATE (MADRIGALE) (*)

Versi di **S. di Giacomo** *Musica di* **Walter Borg**

(*) Premiato al « Concorso Cimarosa »

me-ro giardi-me-ro fammi ninfa! disse Clori e di-ken di fronde
p. Solecmente
fio-ri la ri-cinse e l'adono, la ri-cinse e l'a-dor-no e l'ado-
p. rall.
Se a ciascun l'in-ter-no affan-no si leg-ges-se in fron-te
rall.
no...
(reverenza)
pp
pp.
p. espres.
-scrit-to, quanti mai che in-vi-dia fanno ci fa-reb-be-rò pieta...
Non a
p. espres.
rall.

L'ABATE (MADRIGALE) (*)

Versi di **S. di Giacomo** *Musica di* **Walter Borg**

(*) Premiato al « Concorso Cimarosa »

Se a ciascun l'in-ter-no affan-no si leg-ges-se in fron-te
scrit-to, quanti mai che in-vi-dia fanno ci fa-reb-be-rò pietà
Non a
p. espress.
pp.

pena d'un fe-li-ce prigio-nie-ro
allargando
pp dolce
pp

Sul Melodramma

Nel secondo anniversario della morte di VERDI

RARE volte l'agonia d'un grande ha commosso così profondamente tutt'un popolo com'è accaduto negli ultimi giorni di vita di Giuseppe Verdi. Si seguiva con trepidazione la lotta lunga e disperata tra quella fibra robusta, quale annosa quercia e la morte, che questa volta era venuta a reclamare il suo tributo al compiersi della giornata. Non era una promessa, una speranza falciata nel verde dell'età; non era un produttore colpito nel mezzo del suo lavoro; era il superstite d'una gloriosa schiera, il quale, meglio degli altri, aveva potuto condurre l'opera sua attraverso tutti i periodi d'una multiforme evoluzione e aveva saputo trarla a compimento, ad esaltazione del genio italiano. Ma la compassione era commista all'angoscia del presentimento che con la sparizione di un uomo tramontasse per sempre un'idea di bellezza, una forma d'arte che era stata tanta parte dell'anima nazionale.

Fu detto e scritto in quel rincontro che con Giuseppe Verdi, l'ultimo avanzo della scuola rossiniana, s' iniziava la decadenza del nostro melodramma, nè sembri audace ripetere il triste vaticinio a distanza di due anni dalla morte, giacchè i segni precursori del decadimento non sono circoscritti in quest'ultimo breve spazio di tempo, ma invece si possono rintracciare per l'ultimo trentennio dello scorso secolo, nel qual periodo, se ne togli appunto la produzione del Verdi, col progredire degli anni sempre più scarsa, non è nato chi veramente abbia mostrato di raccoglierne con successi durabili e continui la eredità.

D' altronde ogni forma d' arte raggiunge un primo stadio del suo

svolgimento attraverso una successione ininterrotta di produttori, ciascuno dei quali, a volta a volta, s'affatica a circondarla di maggiori pregi e a integrarne la bellezza. A questo periodo, che è di preparazione, succede l'età aurea in cui una folla di artisti insigni con lavorio simultaneo, ed ognuno secondo il proprio temperamento, rivelano, nella figura completa, l'opera d'arte. E poi fatalmente sopraggiunge la decadenza e avviene anzi talvolta che il germe si nasconda nelle stesse pieghe delle perfezioni. Allora quell'arte declina, si dibatte ancora per lo sprazzo luminoso di qualche tardivo ingegno, muore; spesso per dar vita ad altra forma che dal suo seno tragga radice, spesso per cedere il terreno a una forma diversa, vissuta meschina e grama all'ombra dell'albero rigoglioso.

Sembra che il melodramma abbia descritto, per tutta la lunghezza, la traccia della parabola. Non si potrebbe, poichè si discorre d'un fatto umano, segnare due date, collocare due nomi al principio e alla fine del cammino, tuttavia Peri e Caccini — Verdi e Wagner, il giro di tre secoli interi—1600-1900—rappresentano nomi e date che potrebbero apporsi alle due estremità dell'arco. E della via battuta si ha la vista intera ponendosi ad osservarla da un posto eminente, da cui si possa avvolgere con lo sguardo tutto l'orizzonte dell'arte senza le interruzioni dei confini di popoli. Chè, del resto, collocandosi in un posto d'osservazione che sia nell'ambito della storia d'uno di quei popoli che al melodramma hanno dato del proprio genio, i più brevi e particolari percorsi appariranno ugualmente battuti per intero: Bizet, Gounod, Wagner, Verdi valgono a rappresentare lo splendore terminale delle rispettive forme nazionali dell'opera in musica. Dopo di loro è la decadenza ed è spenta la fiaccola, che come quella dei lampadefori delle elleniche feste di Prometeo era stata portata in alto, splendente di lume incessante, da una catena di grandi.

Prova del decadimento è la scarsa produzione di chi ogni tanto riesce a far balenare qualche luce, e viceversa l'opera frequente di chi si avvolge nelle tenebre; ma contrassegno più evidente ancora è dato dalla mancanza di schietto favore popolare alla produzione dei primi e dei secondi. Il successo è la conseguenza dell'abilità del commerciante editore, e però non dura; di fatti l'opera di successo in questi ultimi tempi, tranne esempi rari, non è giunta a tenere il campo per cinque o sei anni. Il cartellone di un teatro importante finisce col formarsi di vecchie opere e l'opera nuova dell'anno precedente, novanta volte su cento, non riappare sul cartellone della stagione che segue. Dov'è la resistenza del *Barbiere di Siviglia*, del *Faust*, del *Rigoletto*, della *Carmen?* Dove la portentosa vitalità di Rossini, di Donizetti? Dove la fiorente giovanezza di Riccardo Wagner, alla cui opera molte e molte generazioni future attingeranno, avide di bellezze sin allora nascoste?

Il melodramma, nato per diletto di principi, ha prosperato e vissuto per il popolo; lo stesso Wagner ha dedicato la sua opera superba ai tedeschi di cui egli impersonava il genio: se oggi il popolo non segue

i giovani artisti è perchè costoro non vibrano più all' unissono con la sua grande anima.

Adunque sembra che il melodramma decada ed è probabile sia di giovamento il rintracciare le cagioni della decadenza, senza alcun accenno a rimedi, nulla essendovi di più assurdo in tema di fatti estetici che far della terapeutica. L'arte come la vita è in continuo divenire; ciò che è stato sarà sempre, ma non tornerà ad essere quel che è già stato. La semplice indagine sulle cause può riuscire di qualche giovamento e nel nostro argomento potrebbe valere, per esempio, ad orientare con maggior sicurezza i giudizi della critica ed anche un po' quelli del pubblico, entrambi i quali si ostinano a gridare con ingiustizia *crucifige* ed *osanna* ad apostoli improvvisati, loro malgrado, o redentori dell' ultima ora, che poi soltanto un'ora vivono negli entusiasmi della folla.

Si diceva che il melodramma nacque per diletto di principi, e fu proprio così.

Intorno all' anno 1600 in Firenze, in casa di Giovanni Bardi, conte di Vernio, ardente cultore di musica, convenivano letterati, musici eccellenti e filosofi. Erano ospiti assidui Vincenzo Galilei, Giambattista Doni, Ottavio Rinuccini e due famosi cantori, Jacopo Peri detto il Zazzerino, per la folta e lunga capellatura e Giulio Caccini, altrimenti Giulio Romano. Nelle riunioni della piccola accademia, la quale toscanamente prendeva il nome di *Camerata* del Bardi, era un continuo ragionare della musica e della sua filosofia; e poichè lo spirito del rinascimento sopravviveva nei camerati non solo per la costumanza delle periodiche riunioni, ma anche per gli argomenti che prendevano a oggetto delle loro dispute, così i discorsi tornavano di preferenza a ricercare le ragioni della bellezza della tragedia greca in cui si sapeva avesse avuto parte la musica, senza che ne fosse giunto, almeno fino a loro, alcun frammento.

Da quelle riunioni, per la spinta del desiderio di far rivivere una forma d' arte dell' antichità classica, trae le origini il dramma lirico. Ma il primo movimento delle idee dei camerati si aggirò soltanto intorno a quella che parve loro una logica necessità d' infrenare la musica alle esigenze del verso e di subordinarla al significato della parola. E nei tentativi di riforma del canto tolsero a guida la teoria platonica sulla parola musicata. Il *verbo* innanzi tutto, espressione precisa del sentimento e del pensiero; il verso dopo, che alla parola dà misura e ritmo; ultimo il suono come elemento coloritore, intensificante, così della parola come del ritmo. Questo periodo iniziale ed accademico dei lavori della camerata si risolvette quindi in una reazione ardita all' opera dei fiamminghi che l' aveva preceduta nel campo della musica e tutto aveva immolato alle esigenze del contrappunto sovrano; l' estetica di Platone valse a dare autorità a quegl' intellettuali ribelli

contro la produzione, anche troppo spregiata, degli Ockeghem e degli Hobrecht.

Tentarono in seguito i fiorentini, con la prova, la eccellenza delle loro speculazioni e quando, dopo brevi componimenti melici, parve riuscita l' esperienza, volsero il pensiero a una forma d' arte organica in cui fosse possibile applicare il rinnovato canone di estetica a tutt' un' azione scenica, la quale, di per sè, avesse pregio e a cui la musica, non dovesse portare che quel tanto da rendere più sonoro il verso, più accentuato il sentimento drammatico, così com' era a credere fosse avvenuto nella tragedia greca. Ed ecco come nel desiderio della rinascenza d' un' arte antica si dette vita a una forma nuovissima; come furono composte, su libretti o favole pastorali del Rinuccini, la *Dafne* del Peri e le due *Euridici*, quella del Peri e del Caccini e l' altra rifatta dal solo Caccini.

La prima *Euridice* fu rappresentata nel decembre del 1600 nel palazzo mediceo a Firenze, in occasione dei magnifici festeggiamenti per le nozze di Maria dei Medici, figliuola del granduca Francesco II, con Enrico IV. Così in quell'anno, che segna per convenzione cronologica l'avvento del barocchismo nella letteratura e nell' arte, la musica, ultima venuta tra le Camene, riprendeva a Firenze la sua danza, circonfusa da quei medesimi ideali di bellezza che avevano illuminato, nel sereno d' Italia, le arti sorelle durante il quattrocento e il cinquecento.

Ma la musica in quei melodrammi, i primi organicamente creati, vi occupa un posto affatto secondario, modesta ancella della parola.

Intesa quale elemento complementare e non essenziale, si teneva calcolo della durata, della intensità, della tonalità del suono perchè raggiungesse il determinato grado di espressione del verso. Il recitativo regnava sovrano per tutta l' opera, ma un recitativo altamente lirico, in cui v' è l' embrione della melodia dei secoli posteriori e della melopea wagneriana.

L' orchestra composta di un clavicembalo, d' un chitarrone, del lirone e del liuto era confinata dietro il fondo della scena, affinchè non eccedesse nell' accompagnamento, nè turbasse col soverchio fragore la percezione esatta della parola recitata. Solo ad intervalli — e nei tempi posteriori gl' intervalli divennero più frequenti — il musicista svolgeva, con il pretesto d' un *divertimento* o di un *balletto*, più liberamente la sua parte ed arricchiva il suono degl' istrumenti.

Tale, nelle linee fondamentali, il melodramma italiano della prima maniera, e tale si conservò nei tentativi che seguirono quelli del Caccini e del Peri.

⁂

Ma sopraggiunsero altri tempi. Il 600 volgeva al tramonto e Giovanni Sebastiano Bach dava principio alla sua opera colossale. Bach, non ruscello, come dice il nome in tedesco, ma fiume limpido e canoro, si accingeva a svolgere nel corso della vita artistica la virtù latente

della musica. Egli dirà che se la nota musicale non raggiunge nella espressione la determinatezza della parola, l'efficacia del colore, la precisione nel contorno d'una linea, può superarli nella commozione; e dirà ancora che il suono, alla più intensa penetrazione del sentimento, accoppia una singolare virtù di adattamento soggettivo. Una virtù che sveglia due correnti di suggestione, una che da esso muove verso l'anima dell'ascoltatore e dell'esecutore e l'altra che dell'anima di costoro trasfonde nel suono le attuali vibrazioni, rendendolo in tal guisa il mezzo più efficace per la riproduzione d'uno stato di animo. Ciò mostrerà Bach con la sola potenza del suono armonizzato, del contrappunto, con le profondità sonore dei *preludi* e delle *fughe*, meglio che con le sue *cantate*. Ed oggi ancora egli, artista immenso, rimane insuperato evocatore di pensieri e di sentimenti nell'animo turbato o sereno di chi lo segue negli sviluppi continui dei suoi temi o con lui riposa nelle soste del pensiero musicale, lasciandosi cullare dalle indefinite variazioni tonali.

Intorno a lui è tutta una fiorita di cembalisti e di compositori di musica strumentale: alcuno lo precedette nel tempo, molti lo seguirono, e parecchi usciti dal grembo della sua stessa famiglia. Però nell'opera loro la cura del meccanismo la vinse su quella della scelta dell'idea musicale, da Bach considerata come pensiero e trattata nei suoi svolgimenti con la logica serrata d'un ragionamento; e le diverse scuole di strumentisti andarono sempre più circoscrivendo i pregi nell'ambito proprio a ciascuna.

In Italia, quasi contemporaneamente al Bach, si succedevano gli Scarlatti: — Alessandro, operista fecondissimo, cembalista insigne; — Domenico, suo figlio. Questi italiano, napolitano per nascita, sul cembalo ripetè le melodie sentimentali, gli scoppi di gaiezza, echeggianti intorno a lui nel cielo luminoso del golfo; la soave ispirazione graziosamente avvolse in una veste semplice, colorita, la quale se non ritraeva dalla severità bachiana, che sarebbe stata disdicevole, era d'impeccabile *taglio*, ed è perciò che Domenico Scarlatti, riesce la più autentica figurazione della nostra anima musicale in quel tempo.

Intorno agli Scarlatti si spiega anche una schiera di strumentisti celebri nella cui opera, come in quella dei tedeschi, è agevole ravvisare i lineamenti del genio nazionale e in cui meno grave è la cura del meccanismo dell'istrumento e più preponderante appare l'idea melodica. Il che giovò alla loro fortuna ed allargò il giro della influenza loro sulle forme d'arte affini.

Che, d'altronde, sebbene la produzione di costoro, italiani e stranieri, riuscisse principalmente ad arricchire la così detta letteratura musicale del cembalo, del violino e del violoncello, pure l'opera dei maggiori e massime per quel riusciva ad esprimere e dar rilievo ai pregi intrinseci del suono, alle sue virtù emotive, dovette conquidere l'umile operista, che sin'allora s'era accontentato a cesellare di note il verso, dovette persuaderlo alla ribellione e condurlo più tardi alla conquista.

Senza andar rintracciando nessi di causalità tra ciascuno dei compositori d'opera e quelli di musica strumentale, antecedenti e posteriori al periodo dei Bach e degli Scarlatti, è indubitato che gli strumentisti segnano un'epoca nella evoluzione dell'arte e per infiltrazioni dirette o indirette l' opera loro raggiunse tutte le altre forme in cui sin allora la musica erasi atteggiata; il concetto del valore *in sè* del suono, della melodia, mercè loro, si ebbe una delle più alte affermazioni, e fu accolto dall' universale. Quindi non per contingenza cronologica, non perchè Pergolese fosse allievo di Alessandro Scarlatti — come dalle scuole dei cembalisti uscivano i più reputati operisti — ma appunto perchè la musica pura aveva già conseguito un altissimo grado di sviluppo, l'operista del periodo posteriore non si rassegnò ad asservirla alle esigenze d'un'arte diversa, e fu più libero musicista.

Da un moto inconsapevole forse di pura ispirazione musicale vennero fuori i primi pezzi e da quello s'iniziò la ribellione o, se si vuole, quel moto inverso che capovolse il rapporto dei termini nei due fattori del dramma melico. Il soverchiante sviluppo dell' elemento musicale determinò l'inversione e l'opera posteriore in Francia e specie in Italia è prettamente musicale.

E tale rimase con il Gluck.

Tutta la teorica, nel cui nome sventolò il vessillo di battaglia contro il Piccinni — per noi che la esaminiamo a oltre un secolo di distanza — non vale a distoglierci dal considerare nella sua opera la musica quale elemento precipuo ed essenziale di bellezza. Gli servì la teorica a soffermare l'inoltrarsi di certi procedimenti artistici, che dopo di lui ripresero lena affogando tante gemme dell'opera nel barocchismo, a porre argine alla tracotanza dei *canterini* che pretendevano fiorire la composizione o addirittura improvvisarla, come gli attori della commedia dell' arte; gli servì a risollevare il prestigio dell'azione drammatica, che minacciava di rovinare in qualche cosa di peggio del disprezzato libretto e a curare con maggior scrupolo una tal quale rispondenza tra la parola e il suono, tra il verso e la melodia, ma non gli servì certo a ricondurre l' opera a quella semplicità primitiva e per cui l' azione avesse avuto interesse, se non maggiore, uguale alla musica. Egli era e si sentiva troppo forte musicista per immolare al verso la sua ispirazione divina.

Nella epistola dedicatoria dell' *Alceste* al Granduca di Toscana egli diceva: " Nel mettere in musica quest' opera io mi sono proposto di " evitare gli abusi introdotti nell'opera italiana dalla eccessiva vanità " dei cantanti, non meno che dalla malintesa compiacenza dei compo- " sitori. Fu mio scopo ricondurre la musica alla sua vera missione, " quella cioè di secondare la poesia per fortificare l'espressione dei sen- " timenti e l'interesse delle situazioni, siccome dato un disegno corretto, " la vivacità dei colori e l' armonia dei chiaroscuri servono a mettere " in rilievo le figure senza alterarne i contorni „.

Però la sua musica sta al dramma in proporzioni assai diverse e maggiori che non il colore al disegno. Checchè si dica in contrario gli stessi ammiratori contemporanei lo sorressero nella lotta memoranda contro l'italiano, in *nome* della teorica, ma per *virtù* della sua ispirazione; ed era proprio quel colore e non il disegno che abbagliava e trascinava all'entusiasmo i parigini *du coté de la reine*, ed è il fascino della musica che colloca, anche nel giudizio dei posteri, il tedesco al di sopra del nostro italiano.

In quel giro di tempo infine, nell' ottobre 1787, senza teorie, senza preparazioni artificiali, nasce in quel prato già smaltato di tanti vividi colori un fiore delicatamente olezzante e che nella sua spontaneità raccoglie tutte le grazie, tutte le perfezioni del melodramma: il *Don Giovanni*. Sgorgata dall' anima sonora di Wolfango Mozart quest'opera rappresenta il trionfo della musica del secolo decimottavo.

L'azione è rispettata e integrata, ma il musicista non gli ha sacrificato proprio nulla; il *pezzo* v'è incastrato senza riguardi e senza preoccupazioni. L'artista trae dall'argomento la spinta iniziale per dar libero corso alla vena di musica che gli pullula in seno. Don Giovanni costituisce il tipo incomparabile del melodramma perchè è opera di perfetto e *spontaneo* equilibrio tra l'azione e la musica, tra il verso e la melodia, e sarà raro imbattersi nella storia dell' arte melica in altra opera che la uguagli per tali pregi.

Beethoven non col Fidelio, ma con le Sinfonie e con tutta l'arte sua ha esercitato reale, potente influenza sulla musica melodrammatica del periodo successivo. L'entrata dell'elemento *sinfonico* nell'opera coincide col fervore della produzione beethoveniana, o la segue di poco.

La sinfonia impercettibile nell' opera dei primitivi, in virtù di graduale sviluppo, aveva raggiunto alti pregi in quella del periodo prebeethoviano. Tuttavia, anche a tenere il debito conto del tratto intermedio, (e lo Spontini impersona quella transizione) non vi ha dubbio che la sinfonia entra nell'opera come istrumento coloritore, espressivo. dell'azione drammatica dopo la comparsa del genio di Bonn.

Beethoven solo per la forma cominciò a derivare da Haydn o dalle limpidezze di Mozart, ma per la essenza musicale egli trasse gli *adagi*. *gli allegri* dall'intimo suo, dopo averli fortemente sentiti come veri stati d'animo. Egli anzi aveva il pensiero di rendere preciso come una linea il suo canto, ed ha lasciato tracce, ricordi, di circostanze di tempo e di luogo riferentesi a questa o quella composizione, affinchè altri cogliesse o ravvisasse quel medesimo rapporto che egli aveva inteso di riprodurre. Anch'egli però, nel fermare certe relazioni tra la musica e il mondo esterno, tra la musica e il pensiero, s'illuse di far cosa *certa* e invece dopo di lui i critici e gli storici con le discordi interpretazioni, con i risultati contradittori delle indagini di fatto, hanno mostrato quanto vani fossero e la menzione da lui lasciata e le ricerche loro. Però è innega-

bile che il dolore e la gioia, i due sentimenti tonali dell'anima umana, non avevano prima, nè hanno dopo, mai più raggiunta una più potente espressione.

Bach è forse più intimo, la sua polifonia scorre continua e rispecchia meglio il continuo trasmutare dell'anima nelle alternative di gioie, di dolori; Beethoven vuol essere più deciso nel contorno ed è più largo nella concezione. A lui non basta per esprimere il torrente del suo sentimento il pianoforte, ed egli ne trascende i limiti con le sonate; non gli basta la sinfonia del quartetto, del settimino, ed egli che possiede un'anima significatrice di mille anime ricorre a tutti i suoni, vuole che tutti gli strumenti e la voce umana insieme esprimano il suo dolore, la sua gioia, che è il dolore e la gioia del mondo.

La nona sinfonia attinge questo momento sublime in cui si manifesta al più alto grado la virtù espressiva del suono, questo momento unico nella storia della musica e segna perciò una delle pietre miliari, attestanti a distanze secolari, il cammino dell'intelletto umano.

Non poteva adunque un sì possente creatore di musica non dare più vigoroso impulso all'elemento musicale nel melodramma, se non modificarlo addirittura nell'essenza. Altre vie, nuovi e più vasti orizzonti dischiuse Ludovico Beethoven alla schiera di musicisti sopravvenienti e i più gagliardi, anche se consacrati soltanto al melodramma, non potevano non seguirlo nell' incitamento a mostrare ciò che potesse, da sola, l'arte propria sollevata alla sinfonia.

Il periodo posteriore, che ebbe a suo caposcuola in Italia Rossini e in Germania il Weber, è quindi periodo della sinfonia vocale e strumentale nel melodramma. Rossini ha un bel dirci che egli ha l' abito di prender Mozart tutt' i giorni e Beethoven più di rado, perchè nel *Barbiere* gli crediamo, ma nel primo e nel secondo atto del *Guglielmo Tell* egli mostra di esser posseduto dall' anima beethoveniana. " *Il padre aimè mi malediva* „ è grido di dolore che fa riscontro alla cadenza del primo tema dell'*andante* della nona sinfonia, ma lo vince per impronta italiana nella intensità dell' espressione.

Da questo punto la produzione melodrammatica può distribuirsi in tre rami, uno radicato in Italia dette vita e nutrimento al periodo chiamato rossiniano, e che dopo aver riempito della sua gloria tutt'intero il secolo decimonono si chiude con Verdi. L'altro, del poema melodrammatico o del melodramma creato su leggende nazionali, mise radici salde e profonde in Germania e, dopo gli accenni precursori del Weber, dette vita all'opera gigantesca di Riccardo Wagner. Un terzo ramo ha figura più eclettica, ha sparso le sue branche un po' dapertutto, in Germania, in Italia, in Francia ed ha avuto a maggior rappresentante il Meyerbeer, un tedesco che ha trascorsa la gioventù in Italia, tutto penetrato di ammirazione pel giovane Rossini, ed ha compiuta la sua vita artistica in Francia. Questo ramo ha dato il melodramma *storico*,

l'opera dalle ampie proporzioni, dai vasti quadri in cui non sono riprodotte le vicende delle passioni individuali, ma le lotte di idee generatrici di avvenimenti umani memorabili.

Quest'ultima forma può dirsi sia stata quella che prima delle altre abbia esaurita la potenza evolutiva, sebbene oltre il Meyerbeer, che vi ha atteso con sforzo continuo per affinità con il proprio temperamento artistico, anche altri, e qualcuno tra i più vittoriosi campioni di altra forma, a intervalli, vi abbia dedicato il proprio ingegno. Verdi, in cui il latente ecletismo ogni tanto sforzava l'anima italiana, ha composto con ideali meyerberiani il *don Carlo;* pure questa opera, magnifica per la densità musicale che le dà corpo e sostanza, piacque poco a Parigi dove non si attendevano *du Verdi meyerberisé*, nè altrove si ebbe altrettanta fortuna quanta ne conseguirono le altre più sincere manifestazioni del suo genio.

E giova avvertire che anche nel *Guglielmo Tell* trovò forse la più robusta radice il melodramma storico e ne trasse quella larghezza di procedimenti che dovevano servire alla rappresentazione musicale dei grandi avvenimenti. La scena della *congiura* e quella del *giuramento* dell'atto secondo del Tell costituirà il prototipo insuperato di tutti i pezzi simiglianti delle opere posteriori; anzi il primo, il terzo ed il quarto atto del Tell daranno gli esempi per la struttura degli atti della così detta grande opera. .

Ciò non ostante tale forma, come quella che traeva fortuna più da *personali* attitudini dell'artista che da disposizioni dell'anima popolare, ha vissuto meno e sporadicamente, lasciando il campo alle altre due.

Ma prima di giungere ad esse è opportuno un accenno all'*opera comique*, una forma mèlica che non trova il posto in alcuna delle tre categorie precedenti e che non perciò va stimata meno di quelle.

L'*opera comique*, a parte le singolarità della struttura, ci appare come la manifestazione diretta del genio francese, tutto di sfumature e temperamenti. Essa ha cominciato a vivere fin dal periodo *prebethoveniano*, ed ha fiorito anche accanto all' opera di Gluck e Piccinni, traendo dalle due tendenze procedimenti e colore. Di temperamenti ha continuato a vivere e prosperare nel periodo posteriore, ma appunto perchè l' equilibrio, invece che il prodotto calcolato d' un abile compositore, era il risultato spontaneo d' uno speciale modo d' intendere l'arte, così esso ci dà il carattere saliente, e in un certo senso originale, di questa forma che ha dato al melodramma gemme fulgide quali la *Dame Blanche, Fra Diavolo*, e capilavori autentici quali *Faust* e *Carmen*. Soltanto il difetto di fisonomia spiccata non può dare all' *opera comique* che un posto intermedio tra le precedenti categorie, in ciascuna delle quali è fortemente segnato, con le qualità e i difetti, il carattere distintivo.

*

Le due forme prima indicate hanno invece una patria, un tipo nazionale, l' una è tutta italiana, l' altra è tedesca.

L' artista di nostra gente rifuggirà dalle leggende, dai racconti simbolici e s' attaccherà al dramma umano, alla lotta dei sentimenti e delle passioni. E nella espressione musicale dell' uno e dell' altra, incalzato dal fuoco che lo accende, dall'impeto della ispirazione, porterà, sintetizzato in una forza sola, quanto v' ha di umano e anche di eccessivo nel sentimento estetico del nostro popolo.

L'artista tedesco invece chiederà alla leggenda, ai canti dei nibelunghi, i poemi che dovrà circonfondere di onde musicali e luminose, o s' industrierà, con la sottigliezza d' un psicologo, di far entrare il motivo breve nelle più recondite latebre dell' anima umana perchè vi si atteggi in guisa da rendercene il ritmo, da svelarcene il mistero.

Scelgo a caso *Traviata* e *Walkyria* come due esempi classici e significativi delle due correnti.

La *Dame aux Camelias* è dramma umano. A parte la disputa letteraria sulla verità, o meglio sull' autenticità del personaggio di Margherita Gautier, è certo che nella celebre commedia di Dumas urtano, contrastano sentimenti, passioni che della verità hanno tutte le apparenze.

Già i musicisti italiani in genere, e Verdi in specie, non si son dati mai troppo pensiero di scegliere un libretto che rispondesse all'esigenze d' un' estetica strettamente naturalista. Al contrario Verdi ha tolto, per la maggior parte, i suoi soggetti dalla letteratura romantica, appunto perchè in quegli eroi appariva più evidente l'eccesso della passione che li spingeva al dramma, alla catastrofe tragica. Quindi non lo preoccupa la circostanza che la *Dame aux camelias*, sotto le mentite spoglie del vero, incarni un'eroina del romanticismo più autentico, montata con *chiffon* e *crinoline*, anzi è necessario che ella mentisca il suo vero essere. Importante per lui è che ami, soffra, pianga, come tutte le donne; ciò basterà perchè egli con le sue melodie divine ci schiuda le più intime, le più copiose fonti del dolore. Basterà perchè col suo canto egli ci sforzi ad una commozione così intensa come nessuna rappresentazione in prosa della *Dame aux camelias* riuscirà mai a darci. Piangeremo anche, se è la Duse o la Bernhardt che incarnino il personaggio di Margherita, ma nel pianto vi sarà qualche cosa di meno profondo che nella commozione strappata dalla potenza melodica del melodramma verdiano.

Quale poeta quale attore potrà mai ridarci l' impressione dell' " *Amami Alfredo* „ di quel grido d'amore, di quello scoppio di pianto che succede a quel fremito orchestrale, in cui non gl' istrumenti vibrano, ma tutte le anime degli ascoltatori rapite in un moto crescente di ansia, di angoscia? Quale poeta, quale artista potrà darci un sospiro dell' anima più addolorato dell' " *Alfredo di questo cuore* „; potrà riprodurci un atteggiamento più convulso dell' " *O ciel che feci* „; un accento di compassione più sentita dell' " *Oh quanto peni* „?

Sono tutte le fibre del cuore che tremano e la complessità delle sensazioni non può esser raggiunta che dalla musica, vibrante come

un' arpa eolia di fronte alle anime commosse in vario senso. E giungo a dire che nessun poeta, nessun pittore avrà colto o potrà mai cogliere, con la medesima intensità di risultato, il simultaneo atteggiarsi dei sentimenti come è riuscito al compositore italiano.

Una digressione. Si racconta che Vittor Hugo, arrendendosi ad ascoltare una rappresentazione del Rigoletto (s' era sempre ricusato ad assistere alla storpiatura, com' egli diceva, del suo *Roi s'amuse*) avesse taciuto durante tutta l' opera, ma che poi si fosse scosso al quartetto dell' ultimo atto. A coloro che gli sedevano accanto parve finalmente vinto — forse nel cuor suo lo era — ma poco dopo voltosi indietro esclamò: " È bello, ma se io potessi far parlare quattro persone insieme riuscirei ad altrettanto „. Far *parlare*, egli disse, ma la potenza sconfinata del suo genio non avrebbe potuto strappare alla parola il segreto di quella commozione che soltanto il contrasto dei canti, il succedersi delle melodie, poteva dare.

⁂

La Walkyria, ecco l'altra tendenza.

Sono le gesta degli eroi nazionali, simboli del carattere della stirpe teutonica. Nel dramma le loro passioni, anche per quel che hanno di umano, operano come forze elementari o sorpassano i confini dell' umanità; l' amore invincibile come un destino, che trascina all' incesto Sigmundo e Siglinda; l' intervento degli dei negli avvenimenti del mondo degli eroi. La musica è scaturita direttamente da siffatta concezione drammatica ed ha accenti di vigore rispondenti al vigore di quelle energie primordiali operanti in terre vergini, popolate di miti augusti o paurosi, illuminate di sogni; ed ha sonorità evanescenti come le mistiche relazioni tra la terra degli eroi e il *walhalla* ed è intessuta su motivi brevi, ma indefinitamente svolti o avvinti tra loro, quasi a rappresentare la psiche di quelle anime primitive tutte intese a perseguire l' ideale unico, la missione fatale che a loro è stata affidata.

Wagner ha voluto dare alla Germania un teatro nazionale, questo egli disse a Bayreuth nel breve discorso che seguì la rappresentazione dell'ultima giornata dell' *Anello del Nibelungo* e questo egli spiegò meglio durante il banchetto del 18 agosto 1876 che chiuse quelle feste memorande. E i posteri debbono pur riconoscere che l' affermazione non gli era suggerita da sconfinato orgoglio, ma dalla consapevole forza del suo genio. Egli non è certo un prodotto autoctono e autonomo del patrio suolo; l' arte sua ha derivato per molti rivi dai predecessori, e anche da alcuno dei disprezzati da lui, ma è fuor di dubbio che nessuno di coloro che lo hanno preceduto nel teatro, non Mozart, non Beethoven col Fidelio, e neppure completamente il Weber erano riusciti a fissare, con precisione di forma e di sostanza, i lineamenti di un melodramma nazionale.

E gli elementi per improntare del carattere germanico la sua opera egli, il Wagner, li rintracciò nella scelta dei soggetti e nella maniera di *sentirli* musicalmente. Fissato il suo ideale drammatico nei fatti

soprannaturali degli eroi nazionali o di personaggi mitici, volle che la musica ne penetrasse e rivelasse la psiche e li avvolgesse d'un' onda sinfonica.

Il *leitmotiv*, sintesi rappresentativa, per quanto convenzionale, d'un fatto o d'uno stato di animo, con tutti i tortuosi ed ingegnosi svolgimenti, renderà i cupi travagli, i complicati pensamenti, i tenaci propositi dell'anima nordica, alla stessa guisa che la melodia, fluente e limpida, esprime la mobile successione di voleri e di pensieri o il dolore prorompente dell'anima italiana.

Nel tempo stesso la sinfonia, che per gl'influssi del genio di Beethoven era gia entrata nell'opera, ed era servita alle sintesi delle *ouvertures*, dei preludi, degl'intermezzi, alle descrizioni di fenomeni naturali — mattinate serene, uragani, tempeste — o di fatti umani collettivi e processioni battaglie, con Wagner diventa un elemento essenziale — permanente del dramma lirico. L'orchestra che aveva accompagnato il canto o preparato l'ascoltatore alla melodia cantata compie nell'opera wagneriana la più alta trasformazione; la piccola orchestrina del Peri e del Caccini, confinata nel fondo della scena, s'ingrandisce, s'allarga sino a raggiungere nell'ampiezza e nella sonorità il *gulfus misticus* del teatro di Bayeruth in cui, con moto incessante, s'increspa e mormora una soave onda musicale o si scatenano le tempeste. L'orchestra esprimerà quel che i personaggi non dicono, ma pensano, rivelerà l'intimo sentimento che li agita o li sforza al proprio destino; continuerà a commentare l'azione, a completare la descrizione di fenomeni, che con maggior cura rappresentativa si svolgeranno sulla scena, ma ricorrendo questa volta a mezzi riproduttivi inauditi: i cantanti metalli squilleranno, tuoneranno, con la potenza di forze della natura, le corde degli archi vibreranno delle medesime vibrazioni d'un cuore che soffre e piange.

E per tornare alla Walkyria, all'esempio prescelto, esso può dirci che cosa sia nell'attuazione il *leitmotiv* e la sinfonia.

Nella prima scena dell'innamoramento incestuoso e fatale tra Sigmundo e Siglinda il motivo dell'amore — che si accentua, si determina a misura che più forte e determinato diventa il desiderio dei due personaggi — s'insinua tra andamenti polifonici sempre più compatti fino al termine della scena in cui una divina pagina orchestrale ci svela quel che è avvenuto nell'anima dei due al primo incontro, al primo sguardo, e raccoglie in poche battute tutto l'amore e tutta l'angoscia del dramma che si annunzia. Nel preludio dell'atto secondo l'orchestra intuona la fanfara della Walkyria e gl'istrumenti sono percossi dal grido di guerra delle figlie di Wotan e dal nitrito dei focosi alipedi. Nel duetto tra Sigmundo e Brunilde, tra l'uomo e la dea, la musica avrà una voce di mistero che nell'oscurità della scena, tra lo scintillio dell'armatura della Walkyria renderà più solenne il mistico colloquio. Nell'atto terzo il *leitmotiv* esprimerà lo schianto di Brunilde e durante, la scena del fuoco, l'orchestra canterà il tèma dell'incantesimo tra i sibili

delle fiamme che incendiano la verde foreste ed avvolgono il corpo della vergine addormentata.

Ma prima di chiudere questo periodo del melodramma, di cui sono prospettati nei due esempi, dell'italiano e del tedesco, i caratteri salienti, è mestieri una breve digressione suggerita appunto dalla produzione wagneriana, la quale segna un momento singolare nella storia del dramma lirico, singolarissimo, avuto riguardo all'avvento della sinfonia nell'opera.

Nella dottrina del Wagner v'è una parte tedesca, ed è la dominante, e ve n'è un'altra senza patria; v'è un lato che s'attiene alla forma e al modo di operare dei diversi elementi estetici del melodramma e ve n'è un altro che riflette unicamente l'elemento musicale.

La teoria wagneriana, per quanto riguarda la forma suonò ribellione a tutto ciò che di barocco si era venuto soprapponendo nel dramma lirico, essa tuonò come guerra alla cavatina e alla cabaletta; non alle cavatine di Bellini e alle cabalette di Donizetti, che pure attraverso la caducità della veste conservano imperituri segni di bellezza, ma a quelle che vivevano soltanto perchè rispondenti a una convenzione e perchè accarezzanti il gusto del pubblico pervertito sotto il sinistro influsso. Questa parte della riforma, molto più efficace nel risultato del tentativo analogo del Gluck, non ha confine di patria; ne ha risentito tutta l'arte, e anche i grandi l'hanno accettata: la produzione verdiana degli ultimi tempi n'è documento indiscutibile. Oggi la struttura dell'opera è conforme a quei principii, ed i gusti del pubblico sono modificati in guisa da giudicare insopportabili tante vecchie opere in cui non scarsi elementi di bellezza sono affogati nel barocchismo delle forme.

E v'è un altro lato della riforma wagneriana che ha irraggiato la sua influenza al di là dell'arte del riformatore, ed è quello che riflette la misura e il modo di adoperare la sinfonia strumentale nel dramma. Altri prima di Wagner aveva usata con maestria grande l'orchestra, ma l'opera sua, per questa parte, è di rivoluzione più che d'innovazione; e lo è tanto da non poter ravvisare tra lui e gli orchestratori che lo hanno preceduto quelle derivazioni che sono pur visibili per quanto si attiene alla scelta del pensiero musicale e ad alcuni svolgimenti sinfonici o polifonici. Senza dire della schiera lunga ed oscura dei servili imitatori, tutt'i compositori di opere di Germania, Francia e Italia, dal giorno in cui le partiture di Wagner furono conosciute e divulgate, trassero da esse ammaestramenti nuovi; e gli stessi compositori coloristi della scuola francese, coloro che apparivano quale filiazione diretta, immediata, del genio sinfonico di Berlioz, hanno attinto all'opera orchestrale di Riccardo Wagner.

Giunti a questo punto occorre fermarsi per alcune constatazioni che potrebbero servire da premesse per porre, se non risolvere, parecchi dubbii sull'avvenire del dramma lirico.

La musica nei primordi del melodramma ebbe ufficio affatto secondario, ma tale da racchiudere in germe tutti gli svolgimenti posteriori. Essa doveva servire a dar rilievo al verso, ad aggiungere forza all'azione. Esteti, filosofi e cantori speravano in tal modo di far rinascere la tragedia greca e sotto i loro auspici furono celebrate le novelle nozze tra la poesia e la musica. Pure il miracolo non si compì; tutto ciò che nel campo dell'estetica è artificiosamente voluto non dura, le arti sono come le piante, per vivere queste hanno bisogno dell'aria, quelle ricercano il soffio ravvivante del consenso popolare.

La tragedia greca fu arte popolare e visse in mezzo al popolo; invece i primi drammi lirici del 600, preludianti l'arcadia nel verso molle, lezioso, furono soffocati, nelle sale dorate, dall' atmosfera appesantita dai cerei ardenti e dalle folle signorili.

Però la musica melodrammatica, un atteggiamento nuovo di quell'arte dei suoni che già cominciava ad esser l'arte preferita dal popolo d' Italia, sopravvisse ai tentativi di rinascenza del teatro greco e nel periodo posteriore il musicista di genio dettò legge al poeta arcade e il melodramma, in grazia del canto e delle melodie, cominciò a vivere nel popolo.

Procedendo ancora, la musica spinse fino alla tirannia il dominio sul verso e alle esigenze del pezzo fu sacrificato ogni rispetto alla logica dell' azione, quindi questo momento nella storia dell' opera segnò anche un ricorso alle fonti, un ritorno ai primitivi. Teorico rimase tuttavia quel ricorso, giacchè il Gluck non riuscì a fermare quel moto di specializzazione della musica di contro al verso che travagliava il melodramma fin dalle origini e che già aveva segnato la data d' una prima sconfitta per la poesia. E se egli mostrò che era anche compatibile con una più possente individuazione dell'elemento musicale, una maggiore rispondenza al sentimento poetico e drammatico, la sua opera rimane sostanzialmente musicale.

Con Beethoven la musica pura ha toccato il più alto grado della efficacia espressiva; ma è merito precipuo dei grandi compositori di opere l'avere avvicinato al contatto della grama poesia del libretto la luce oramai abbagliante dell'arte dei suoni, traendone novella forza di espressione drammatica, quale nessun poeta avrebbe mai potuto raggiungere e penetrando ed agitando di commozione intensa le anime turbate, sofferenti, delle ultime generazioni. La scena finale della *Norma*, il finale secondo del *Poliuto,* la morte d' *Isotta* sono esempii incomparabili di tanta forza.

Finalmente nell' ultimo tratto di tempo la musica ha compiuto il processo d'individuazione nel campo vocale e in quello istrumentale sì da raggiungere, per quanto le è consentito, il più evidente segno di espressione, e nell'opera italiana e in quella tedesca; in entrambe, ma specie nella seconda, la sua potenza descrittiva. Una più accentuata significazione sentimentale l' avrebbe fatta cadere nella trivialità; e d'altra parte l' uso meno discreto del *leitmotiv* l' avrebbe confinata in

un dottrinarismo rinnovato e assai più pedantesco di quello dei fiamminghi.

La sinfonia anche era stata adoperata dal Wagner insuperabilmente, ma già nella sua opera essa sommerge nei vortici sonori la parola e qualche volta distrae dall'azione. Anzi è quì il difetto vero della teoria, se non dell'opera wagneriana, poichè infine non è possibile cogliere in una sensazione unica e complessa i due fondamenti del melodramma il verso e il suono che, nel concetto dell'autore, dovrebbero stare in rapporto di uguaglianza quando l'uno, il musicale, è così preponderante per risultato fonetico, e la polifonia e la sinfonia giungono a tal grado di densità. Le rappresentazioni wagneriane dànno, è vero, una sensazione complessa, ma in essa l'elemento drammatico è quello che c'entra per meno.

Di guisa che la melodia e la sinfonia hanno raggiunto il culmine della significazione soggettiva e oggettiva, integrandosi e completandosi negli elementi armonici, melodici e polifonici. Ed allora, raggiunta una meta sì lontana Riccardo Wagner, già inoltrato negli anni, risalì il sacro monte del Graal, questa volta non per seguire *Lohengrin* in una seconda peregrinazione terrena, ma per prostrarsi dinanzi al simbolo dell'eucaristia.

L'epopea wagneriana si chiude in una visione di luce, di colori, di mistici canti e in *Parsifal*, il cavaliere dalla purezza adamantina, l'artista concentrerà come in un sol punto luminoso tutte le virtù del suo genio musicale; nella figura del guerriero e del sacerdote egli additerà l'ideale supremo dell'arte avvenire che nell'onda mistica dei suoni, dei canti larghi, sereni, darà l'oblio ai dolori della vita, solleverà lo spirito dalle angustie del senso, dalle sofferenze di *Amfortas*, in cui ancora si ripete l'eco degli spasimi di Tristano e Isotta.

In Italia invece il già vecchio e glorioso Verdi, dopo lungo silenzio, si provò ancora a tendere l'arco della passione e col quarto atto dell'*Otello* mostrò al mondo attonito quanta vitalità scuotesse la sua grande anima. Ma fu l'ultima volta; egli che aveva intercalato alle bieche scene della *Forza del Destino* e del *Ballo in Maschera* le goffagini di fra Melitone o la gaiezza frivola del paggio Oscar, egli che per desiderio di chiaroscuro aveva intermezzato i suoi drammi di episodi o movimenti musicali improntati a vivacità, a volta persino volgare, sviluppando ed affinando quegli accenni ad un sentimento diverso, si accinge al commento musicale delle burle delle allegre windsoriane. Egli, l'artista delle passioni, termina la sua vita parodiando i goffi tentativi d'adulterio del grasso inglese. Le facete avventure di *Falstaff*, della più schietta incarnazione della intemperanza sassone, sono ravvivate dalla grazia dell'italiano, nella cui anima si rinnova e si ripete l'eco gioconda dei novellatori dell'età classiche della nostra letteratura.

" Tutto nel mondo è burla. L'uomo è nato burlone „ e sul labbro senile non spunta il sorriso sarcastico dell'uomo stanco, disgustato del vivere, ma la risata bonaria, sana, di chi ha bene speso la sua giornata.

Ed egli la chiude offrendo ultimo dono agli uomini, che aveva tanto beneficato del suo genio, questo capolavoro di grazia. Capolavoro autentico, in cui si rinnova il miracolo dell'equilibrio spontaneo e perfetto tra l'azione e la musica, tra il verso e la melodia, che è poi il talismano della perenne giovanezza del *don Giovanni* di Mozart, del *Barbiere di Siviglia* di Rossini.

*

E l'avvenire? Difficile, paurosa indagine.

Si diceva in sul principio di queste pagine che il melodramma come forma d'arte pareva avesse compiuto il suo ciclo. E se la veduta è giusta potrebbe anche accamparsi l'ipotesi se non della sua fine, d'una graduale, per quanto essenziale, trasformazione.

Forse essa già va compiendosi sotto i nostri occhi, e solo la lentezza nel moto del fenomeno ne toglie la percezione. Va compiendosi forse nella produzione di quei medesimi che bandiscono, ed hanno la apparenza, di essere continuatori e nell'opera di chi del melodramma ha lasciato le apparenze pur componendo musica melodrammatica. Però le forme dell'avvenire sono ancora tanto imprecise da non potere, non dico disegnarne i lineamenti, ma accennare le sfumature del contorno e ancora molti e molti anni scorreranno prima che dalla crisalide, la quale si compiace forse dissimularsi sotto le forme antiche, prenda il volo la nuova farfalla.

Oggi quindi occorre limitarsi alla constatazione di alcuni fatti che potrebbero essere i sintomi del fenomeno. Le cresciute esigenze nella struttura dei libretti e viceversa la scelta irrequieta dei soggetti, traendoli a volta dalla più cruda realtà ed a volta togliendoli dalle fiabe più ingenue o dalle più stravaganti avventure di uomini di altre razze, di altre civiltà, dànno un primo documento dello stato d'inquietudine. Ma questo è confermato e aggravato dall'oscillare del musicista tra i procedimenti del più accentuato wagnerismo o della più verace italianità, dall'alternativa indifferente d'un' andatura melopeica o melodica dell'idea musicale, alternativa, che quando non è indice di povertà nell'ispirazione o di mancanza di personalità artistica, è segno di turbamento del sentimento musicale.

Tuttavia dinanzi al compiuto processo d'individuazione dell'arte dei suoni non sembra che il compositore, consapevole per intuito e per cultura della potenza creatrice ed evocatrice dell'arte sua, sia disposto a sacrificarne anche una parte ad un'arte rivale o sorella che sia.

Al contrario, va rendendosi più frequente il caso di musicisti forti, che, pur sentendosi attratti dalla musica melodrammatica, rifuggono dalle strettoie del libretto e forse appunto perchè il libretto, costruito con maggiore rispetto alle convenzioni del dramma e alle esigenze letterarie, impone al musicista troppi freni.

Questi ultimi tempi hanno visto risorgere una forma affine all'opera che aveva avuto periodi di splendore nelle prime epoche del dramma

lirico, l'*oratorio*; una forma in cui l'azione drammatica, svincolata dalle pastoie della scena e da tutte le conseguenti esigenze, procede libera, e libero corso lascia al musicista di svolgere il pensiero che dal dramma gli è scaturito con tutta l'ampiezza di andatura che le leggi della composizione richiedono. Ed accanto all'oratorio tornano in onore, in Germania sopratutto, i poemi melici, quei componimenti vocali e strumentali a cui Roberto Schumann aveva consacrata tanta parte del suo genio. E infine altri accenni ad altre forme spuntano ad intervalli, e son chiamati *melologhi e drammi melici*, in gran parte escogitazioni, ricerche preziose di artisti, di esteti, le quali tuttavia confermano l'inquietudine novissima che agita gli artisti contemporanei.

Ma se non è lecito far previsioni, è forse utile azzardare un augurio. Rossini interrogato, quando già ferveva la lotta tra le due tendenze musicali — l'italiana e la tedesca — rispose che egli non ammetteva altre distinzioni al di fuori delle due grandi categorie della musica buona e della cattiva. Era un'arguta risposta del Pesarese alla stoltezza di chi, nell'una o nell'altra tendenza, non ricercava peculiari atteggiamenti del sentimento nostrano o nordico, ma si sforzava di ritrovare ragioni di superiorità nell'una più tosto che nell'altra. Chè, del resto Rossini, non diceva giusto; la musica, come ogni altra arte, risente e rispecchia il sentimento estetico del popolo in mezzo a cui nasce. Oggi le copiose raccolte dei canti popolari testimoniano la verità del rapporto immediato, intimo. E se nella musica italiana e tedesca il punto di contatto tra le fonti popolari e l'arte posteriore riesce meno visibile è perchè gli innumerevoli strati, che la elaborazione artistica dei secoli vi ha soprapposto, sono riusciti quasi a nasconderlo — quasi e non interamente — all'occhio dell'osservatore acuto ed esperto. Invece esso è facilmente visibile nella musica russa e norvegese che non hanno ancora percorso un lungo giro di evoluzione, sebbene più rapido ne sia il moto.

Adunque la musica più e meglio delle altri arti è italiana, tedesca, francese, ed è bene rimanga tale. Che se negli svolgimenti ulteriori dell'arte melodrammatica forme nuove si affacceranno all'orizzonte siano universalmente accettate, per consenso di intendimenti estetici, da tutti i popoli, ma nella interpretazione e nella veste musicale ciascun popolo conservi intatto il sentimento proprio, e ne impronti la forma nuova.

Non si torni, per noi italiani, al melodramma dei Bellini, dei Donizetti, ma si mantenga imperituro il senso d' italianità che animava quei grandi e che ha fatto ancora sfavillare di luce abbagliante il pensiero e il genio della nostra stirpe.

Filippo Perrone

Il 1.° Congresso degli artisti drammatici

Dal campo dunque delle parole, siamo entrati in quello dei fatti concreti: dalle semplici e pure speranze, siamo passati alla attuazione, in parte, di alcuni problemi urgenti. Tutto ciò che fino a ieri sembrava difficile per un complesso di circostanze che qui è inutile di ricordare, ora ci si presenta piano e facile. E giova sperare che presto il rinnovamento della famiglia artistica sarà completo, e le sorti dei lavoratori della scena migliorate, assicureranno l'avvenire più glorioso al Teatro italiano.

La " questione del comico „ già ricordammo, è entrata nel dominio delle discussioni generali, e penetra di giorno in giorno sempre più nella coscienza di tutti i cultori dell'arte. Dai giornali teatrali — che essendo organi delle varie agenzie, avevano interesse a soffocarla per favorire gli speculatori senza scrupoli — la questione si è a poco a poco fatta strada nella stampa politica, letteraria, artistica, e pubblicisti d'indiscutibile valore e serietà di intendimenti sono scesi in campo per sostenere questo o quest'altro diritto del comico, questo o quest'altro dovere per proporre riforme, per constatare errori e pericoli del complesso organismo teatrale.

Il tempo, dunque, ha dato ragione a quelle poche voci che da anni qua e là, van reclamando lo studio su vari importantissimi problemi; e coloro i quali sorrisero dapprima (e furon tanti!) oramai si sono convinti dell'importanza grandissima che ha acquistato il largo movimento della famiglia artistica, e si sono dati a secondarlo con tutte le forze del loro ingegno e della loro volontà.

Ed era naturale che così fosse! Quando tutte le forze della vita sociale si evolvevano, e tutti gli organismi progredivano; quando il pensiero rompendo tutti i lacci, si rinnovava, e libero, tentava le vie più larghe, più belle, più soleggiate, il teatro non poteva restarsene giacente nell'ombra, e nell'obblio, il teatro che rappresenta la vita vera nella sua più completa e più evoluta manifestazione artistica!

E insieme al contenuto dell'arte drammatica, e alle nuove fonti alle

quali questa attingeva, insieme alle necessità artistiche che la pienezza dei tempi imponeva, noi avevamo il dovere di guardare anche alle condizioni dei lavoratori della scena, i quali dànno un enorme contributo alla prosperità del teatro.

Ed essi, questi vaganti di città in città senza mai posa, questi lottatori infaticabili, queste creature condannate dalla forza della loro vocazione, a sdoppiarsi, a moltiplicarsi, profondendo a piene mani qua e là, nei vari personaggi che rappresentano, i tesori della loro anima, del loro cuore, della loro energia, e poi a sparire dalla grande scena senza avere abbastanza vissuto la loro vera vita, avevano ben il diritto di spoltrire il loro pensiero, di reclamare migliori condizioni per la loro esistenza di uomini, di rinnovarsi, in una parola.

Questo hanno voluto; e il 1.° Congresso degli artisti drammatici, giova ripeterlo, ha segnato la data di un risorgimento, dal quale scaturiranno quelle riforme che potranno garentire esaurientemente la vita artistica ed economica dei comici, e rinsaldare i vincoli della grande famiglia dei lavoratori della scena, i quali finiranno per riunirsi concordi in una associazione generale, e vedranno realizzati gli ideali di tutti, e assicurato il benessere di ognuno.

*

Il Congresso, degnamente inauguratosi in Roma con la conferenza di Gaspare di Martino su Giovanni Emanuel e con un discorso caldo e vibrante del Ministro della pubblica istruzione. S. E. l'on. Nasi, si è fermato alle questioni più importanti e vive: " Il contratto unico „ discusso da capocomici e da attori, nel comune interesse. e con lodevole equità: " La creazione dell'ufficio cooperativo per le contrattazioni riguardanti l'arte drammatica „.

Nè si venga a dire che i voti del congresso sono inutili, perchè non sono legge, e quindi i capocomici da un lato e gli attori dall'altro possono benissimo non tenerne conto: perchè prima di tutto, ciò che oggi rappresenta puro voto di congresso domani sarà legge imposta; in secondo luogo quando questi voti sono stati formulati di comune accordo fra i rappresentanti di quasi tutta la famiglia artistica, assumono un carattere di autorevole volontà, alla quale nessuna forza può opporsi.

È vero: i voti dei congressi, in generale, possono restare lettera morta: ma perchè? Perchè tendono a provocare un provvedimento da parte di una autorità estranea al congresso.

Ma quando, nel caso nostro, si riuniscono cinquanta, cento congressisti e dicono tutti di accordo: " noi vogliamo fare da ora innanzi così „ credo che si debba avere fede nell' attuazione assoluta di questi voti.

Ma non tutti, si può obbiettare, sono intervenuti al congresso di Roma. E che perciò? La maggioranza dei comici e dai capocomici era rappresentata al congresso, ma se qualcuno vorrà oggi non sottoscrivere ai lavori compiuti, e ai voti formulati, domani sarà costretto a farlo, non potendo pararsi di contro alla volontà della famiglia ar-

tistica. Specialmente perchè tutto ciò che è stato fatto, è stato inspirato, ripeto, ad una perfetta e lodevolissima equità.

Infatti: Il congresso, dopo avere approvato ad unanimità il quesito 1° " Riconosce il congresso la necessità di determinare in un contratto unico, i doveri ed i diritti del capocomico e degli artisti scritturati? „ non approvò il 2° quesito: " Approva il congresso come contratto unico quello della Lega di miglioramento? „ Giacchè, come osservò molto opportunamente il di Martino, una scrittura teatrale senza il consenso in eguale misura degli artisti e dei capocomici, non rispondeva al suo fine e non poteva che generare equivoci e sorprese: ed il contratto, così come era quello formulato dalla Lega di miglioramento, dava motivo ad essere considerato un *contratto di parte.* Il Cantinelli potè ben dichiarare che i compilatori del contratto avevano tenuto conto anche degli interessi dei capocomici, e potè ben fare appello alla serenità dei congressisti: ma, dopo altre osservazioni l'assemblea non accettava la formola del contratto presentato dalla Lega, e la metteva alla discussione, alla quale presero parte fra gli altri: Marco Praga, Leo Orlandini, di Martino, Giuseppe Masi, Alberto Buffi, il Biagi, il Cantinelli, il Montecchi, lo Zuliani e tanti altri. E la nuova formola approvata dall' assemblea generale, è, a mio parere, giusta, equa, e attuabilissima. Come giusto ed equo è il quesito, approvato pure all'unanimità, che si fissi un minimo di paga giornaliera per gli artisti scritturati. E come giusta ed attuabilissima è la raccomandazione del Bracco di instituirsi la prova generale come una vera prima rappresentazione. E su questo argomento mi piace di ripetere quanto fu scritto altrove (1). Dalla prova generale trarrebbero vantaggio enorme e autori e attori. L'autore che dà al giudizio del pubblico una produzione nuova, potrebbe nella prova generale correggere, modificare, togliere o aggiungere dettagli, ai quali non può fermarsi durante le prove, e che pur sono di capitale importanza per l'effetto scenico.

" L'arte dei tempi nostri — notava il Bracco in questa nostra Rivista proprio a proposito della prova generale — non può prescindere da certe armonie, da certe graduazioni di linee, di colori, di voci, di gesti, da certe fusioni o distacchi di effetti, da certe proporzioni degli elementi complementari, che, in complesso, costituiscono la prospettiva scenica e la cui alterazione produce in un quadro teatrale i medesimi spostamenti e quindi il medesimo scompiglio che in un quadro di pittura sarebbe prodotto dalla sovrapposizione d'una lastra di vetro „. E l'osservazione appunto di tutti questi varii elementi complementari, di tutte queste graduazioni di linee, nella voce, come nel gesto, sfugge certamente nelle prove ordinarie, nelle quali si guarda — più che ad altro — alla fedele interpretazione dei caratteri delle varie *personae.*

Ma, si obbietta, la prova generale, se da un lato presenta questo vantaggio all' autore, dall'altro lo danneggia: specialmente perchè gli

(1) *Proscenio*, Anno X, N. 38.

attori — così dettò il Sardou sporgendo querela contro il *Gil Blas* che aveva pubblicato alcune indiscrezioni sulla *Tosca* — gli attori dunque, abbandonando interamente sè stessi al pubblico della prova generale non sono più capaci, la sera della prima rappresentazione, di quella reazione che segue un grande sforzo.

Ah, no: gli attori coscenziosi, i nostri attori, che tutti abbiamo visto fremere e piangere e gioire nelle più belle e più difficili battaglie dell'arte, non si stancano: e niente ci dà diritto a credere ad una possibile stanchezza dopo la prova generale.

Anzi se questa s'instituisse irremissibilmente, l'interpetre, osserva il Bracco, alla prima rappresentazione proverebbe bensì l'ansia legittima di comunicare al pubblico gl'intenti dell'autore e quella di render vitale l'illusione della scena e di affermare il proprio valore, ma non dovrebbe più costringere la mente agli sforzi debilitanti, snervanti, tormentosi che nell'incertezza e nella mancanza d'un concetto esatto del risultato conseguibile, l'assunta responsabilità gli chiede.

E allora, se ad autori ed attori la prova generale è di aiuto, perchè lasciarla lettera morta, e non attuarla? Vi sono forse delle difficoltà, degli ostacoli insormontabili da parte dei capocomici? Quali?

E perchè — se esistono tali ostacoli — non si cerca di vincerli?

Dopo tutto si tratta sempre di fare in modo che il complesso edificio del teatro funzioni meglio. Ma torniamo al Congresso.

La seconda sezione discusse il 1° quesito: " Il congresso fa voti perchè nell'applicazione delle tasse sui teatri sia tenuto conto delle condizioni speciali dell' arte drammatica „. Gaspare di Martino lesse un ordine del giorno votato dal comitato di Napoli: " Il Congresso, considerato che l'esercizio teatrale è turbato dall'applicazione di molteplici tasse governative e comunali in proporzioni così spaventose da preoccupare se possa ancora rendersi possibile detto esercizio, fa voti che siano abolite tutte le tasse. E quando ciò fosse impossibile, che venissero applicate in un minimo sostenibile sull'incasso netto della serata „. Il Praga espresse il voto che la tassa fosse applicata non a *forfait* bensì a percentuale, e l'assemblea dopo altre osservazioni, approvò alla unanimità l'ordine del giorno di Martino.

Per i viaggi degli artisti fu approvato il seguente ordine del giorno del comitato di Napoli:

" Il congresso, esaminate le ragioni per le quali le agevolazioni ferroviarie s'impongono all'esercizio professionale del comico, fa voti:

1.° Che sia accordato al socio militante il beneficio del biglietto personale con la riduzione almeno del 50 % per ogni distanza.

2.° Che tale beneficio sia esteso anche alle persone dirette di famiglia che convivono a carico del comico militante.

3.° Che si accordi un ribasso sensibilissimo sulle vigenti tariffe per la condotta delle compagnie e sul bagaglio dei singoli comici.

4.° Che la Società di Previdenza tuteli e faccia riconoscere le persone che dovranno essere ammesse a godere di tali benefici „.

L'assemblea approvò pure a maggioranza, un ordine del giorno Lotti tendente a che la Società di Previdenza ottenesse un tale benefizio soltanto pei soli soci suoi.

La terza sezione approvò il 1° quesito col quale il congresso " riaffermava la missione educativa del teatro „ ed il 2° quesito relativo " alla creazione di un ufficio cooperativo per le contrattazioni riguardanti l'arte drammatica „.

Col 3° quesito il congresso " invitò i proprietari e dirigenti di teatro a stabilire una dotazione fissa in ogni teatro di prosa „ e, in tal senso l'assemblea votò l'ordine del giorno del Comitato di Napoli, appoggiato dai signori conte Broglio pei teatri ***Filodrammatico*** e ***Manzoni*** di Milano, Re Riccardi pei teatri *Corso* e *Duse* di Bologna, e Buffi pei teatri ***Sannazaro*** ed ***Eldorado*** di Napoli.

" La commissione, considerato che una dote di materiale scenico, come legname, cordame, ferramenta e accessori, (cantinelle, praticabili, tavoloni, rocchetti) è indispensabile in tutti i nostri teatri;

Considerato che alla suddetta dote è indispensabile unire un corredo di scene di tipo generale, come giardini, boschi, carceri, piazze e affini, fa voti:

Che i dirigenti e impresarii di teatro provvedano i rispettivi teatri del materiale suddetto, nell' intento di non obbligare i capocomici a trasportare un peso enorme tra carri di legname e cassoni di scene, salvo nei casi di messa in iscena assolutamente speciali „.

Quindi il congresso espresse il voto che l' anno comico cominci da altra epoca che non sia quella in vigore, e delegò Marco Praga ad attuare il desiderio dei comici.

Riguardo ai diritti d'autore, Gaspare di Martino presentò l'ordine del giorno seguente, che fu approvato:

" Il congresso fa voti che la legge sui diritti di autore da protettrice che è diventi regolatrice e protettrice insieme, nel senso che fissi una percentuale agli incassi controllabili sui bordereaux serali ed escluda qualsiasi pagamento di assicurazione fissa „.

Quindi il congresso accolse la raccomandazione del Bracco perchè si studi la questione di ottenere anche per gli autori, e per i fini dell'arte, il biglietto ferroviario ridotto del 50 °/o.

E il congresso, dopo avere nominata una commissione permanente (Tommaso Salvini, G. P. Zuliani, Luigi Biagi, Carlo Lotti, G. Sinimberghi, E. Boutet, Marco Praga, Stanislao Manca, Gaspare di Martino; Cantinelli, Orlandini, Tolentino, segretari) si chiuse con un discorso di Tommaso Salvini, promotore di questa prima riunione di artisti drammatici, riunione che segna un primo e sicuro passo della famiglia dei lavoratori della scena verso l'attuazione concreta degli ideali di giustizia e di equità.

A. Lalìa - Paternostro

Il Palcoscenico

Il " teatro drammatico sperimentale " a Firenze.

La Società degli autori drammatici di Firenze ha voluto dar segno della sua vitalità in un' opera che potremmo chiamare di beneficenza. Il benemerito Consiglio di questa istituzione ha posto mente ad alcuni fra i tanti malanni che colpiscono gli autori drammatici non ancora cresimati dalla gloria; le torture dell' autore novellino che reca di porta in porta il suo copione, che lo lascia nelle mani del direttore A o del comico B, per riaverlo dopo una settimana non accettato è vero, ma in compenso il più delle volte nemmeno letto, hanno avuto un' eco che è giunta fino a loro. Intendendo da una parte lo strazio del drammaturgo cui è preclusa la via e dall'altra quello del capo-comico che nonostante i suoi rifiuti è costretto qualche volta a leggere dei tormentosi capolavori impresentabili, la Società predetta, per amor del Teatro Italiano — e di ciò che sappiamo grado — si è assunta la ingrata ma nobile parte di far da balia agli scrittori che ancora non riescono a spiccicare i primi passi.

Perciò ha inaugurato il teatro sperimentale, il quale — come dice il suo nome — ha l'intento di aiutare gli esordienti, di fare tra loro una cernita dei più degni, provandoli davanti ad un pubblico cortese che ami abbastanza disinteressatamente l' arte teatrale per non esigere sempre dei capolavori. E insieme con gli autori si esperimentano anche gli attori, poichè nella compagnia degli esecutori accanto ai provetti già noti nel mondo drammatico agiscono i nuovi e i dilettanti che per i meriti intrinseci e per la lunga pratica sono quasi professionisti.

Ora dunque il lunedì 19 gennaio del 1903 al Teatro Salvini ha avuto luogo la prima recita, che ha servito anche di inaugurazione, alla presenza di un pubblico numeroso e pur animato dalle migliori intenzioni. La Commissione giudicatrice che ha ricevuto una cinquantina di lavori e li ha tutti esaminati e vagliati con cura, ne ha scelto per ora quattro, dei quali due sono stati rappresentati alla recita inaugurale.

Uno lo ha scritto il signor capitano Amedeo Sorvillo, che non è uomo nuovo nell'arringo teatrale: egli ha fatto una commedia in quattro atti che si chiama " Per la madre " e alla quale ben si conviene questo titolo perchè il protagonista, conte Andrea Manfredi, è un ottimo figlio il quale per amor della madre, al primo atto pianta l' amante Rina — che del resto è un tipo da meritarsi questo e peggio — e all' ultimo perdona alla moglie una infrazione alla fedeltà coniugale, perchè la sua mamma sta male e il medico gli ha detto che ogni emozione potrebbe riuscirle fatale. Questo è lo schema del lavoro; però durante il secondo e il terzo atto ci sono molte altre cose, compaiono molte altre persone — tutti parenti e amici di famiglia — che non sospettando affatto i dispiaceri del conte Andrea riempiono la sua villa di una giocondità veramente simpatica.

Certo i difetti non mancano; il primo atto è troppo isolato dagli altri, le scene più forti sono fuori di posto in modo che l' effetto teatrale è

scarso, e per la slegatura di tutte le parti l'interesse è piuttosto cascante; anche il dialogo è alquanto manierato e un pò bolso, ma — si capisce — con un soggetto come quello e dovendo rappresentare quell'ambiente nobiliare, che oramai ha avuto sul teatro troppe manifestazioni, era difficile sottrarsi all'influenza della tradizione. Certo con un tema diverso l'autore avrebbe fatto di meglio: anzi mi permetterei quasi di dargli un consiglio: invece di scegliere argomenti su codesto tipo troppo sfruttato, perchè non rivolgersi allo studio di quella vita che non ha avuto ancora una vera espressione nell'arte drammatica, la vita dell'esercito? Abbiamo già molti romanzi e novelle di ambiente militare; non sarebbe bene che anche sul teatro si presentasse qualche lato di cotesto ambiente? Certo il capitano Sorvillo è in grado di conoscerlo meglio che noi, e si sa bene che quanto è più intimamente sentito il soggetto tanto migliore riesce anche la trattazione.

L' altro lavoro scelto per la inaugurazione è stato una commediola in un atto di Ugo Vasè " L'onorevole non c'è ", la quale fin dalle prime battute ha incontrato il favore degli uditori per la vivace e comica sveltezza del dialogo. Anzi questo è il pregio che è apparso più evidente nel grazioso lavoretto: c'è una signora Adelaide che va a cercare dell' on. Spinalba, ma che non trovando l' onorevole, il quale, non avendo voglia di ricevere, lascia nel suo studio l'amico suo Carmola, scaraventa addosso a quest' infelice tutti i tesôri della sua esuberante loquela femminile. Dalle sue chiacchiere risulta che Carmola è l'amante della signora Teresa, della quale è amante anche Spinalba, ragione per cui quando questi lo risà, se la prende coll'amico e vorrebbe sfidarlo, se non si accorgesse che purtroppo Teresa non è donna da meritar molto; fatta questa scoperta si mette il cuore in pace e parte per Roma coll'intenzione di aiutare l'on. Sonnino a buttar giù il ministero.

Anche in questo lavoro dunque manca quasi completamente il fatto comico, e manca una conclusione purchessia; ma la impostazione di una macchietta come quella di Adelaide e lo spirito che anima quasi tutte le battute possono far sperare per lo meno che il signor Vasè riesca un giorno o l'altro a mettere insieme qualche piacevole " lever de rideau ".

Non perciò dovremo dire che il teatro sperimentale ha salvato l' Italia, ma sarà sempre qualcosa. Si sa bene che gli esperimenti richiedono pazienza e che alla prima non è facile imbroccare nel segno; quindi nessuna meraviglia che con questa prima recita non si sia rivelato nessun Molière: col tempo tutto può essere: le grandi scoperte quasi sempre si sono fatte per caso.

Firenze.

Giulio Caprin

NOTE BIBLIOGRAFICHE

La Rassegna Nazionale, anno XXV, vol. CXXIX. — I. Léon Pagano. — " Gerolamo Rovetta. „

I. Léon Pagano, studiando l'opera del Rovetta, scrive: " Oggi egli è, certamente, uno degli autori drammatici più ammirati d'Italia, come pure uno dei romanzieri più letti, quantunque sia forse il meno studiato di tutti. Intorno all'opera sua, vasta e complessa, non si è scritto nulla che valga a precisarne il vero carattere, non ostante che egli abbia, col Praga ed il Giacosa, determinata l' attuale evoluzione naturalista del teatro italiano. Ciò non vuol dire che si consumino in onore del Rovetta poche briciole di incenso; tutt' altro. Ma il sorriso cabalistico dell'eminente anonimo e la maschera greca sono agli antipodi... „

" I successivi trionfi, da più di vent' anni a questa parte indicano, per altro, che le sue opere gli hanno assegnato un posto di preferenza nella gerarchia degli scrittori contemporanei. Egli è che il Rovetta ha larghe spalle e muscoli ben temprati; e se è giunto a imporsi lo deve appunto all' equilibrio perfetto tra i suoi muscoli e la sua mente, tra il suo sangue e i suoi nervi. „

" Vi sono in Italia (come vi sono da per tutto) letterati, che avendo trovata la strada bell' e spianata dai *critici*, si vedono portati assai in alto senza che nessuno riesca a spiegarne la vera causa. Di fatto, nessuno schietto trionfo, nessuna opera di consistenza veramente solida e di mire profonde giustifica il continuo, benchè esiguo rumore di sonagliere, il quale tende a tenerli sempre in mostra. „

" L' invidiabile reputazione letteraria di Gerolamo Rovetta è di miglior lega. Resultando il suo ingegno dall'equilibrio di tutte le potenze dello spirito, egli bastò a se stesso, appigliandosi all'unico mezzo, il quale rivela, senz'altro, l'impulso virtuale: la forza. Non programmi *teorizzanti*; la sua legge estetica non riconosce formule uniche ed immutabili. Serva d'esempio la geniale versatilità della sua opera, dalla quale traspare ancor meglio, se occorre, l'assoluta indipendenza con cui egli la vive e l'esprime. Si direbbe che ad ogni enunciamento di *ismi*, più o meno contemporanei, egli risponda con veri colpi di catapulta. Si chiamino essi: *I Barbarò* e *La baraonda* tra i romanzi, o *La trilogia di Dorina* e *I disonesti* tra le commedie ed i drammi, vi è sempre una tale intensità di pensiero e di movimento che impone. Da ciò si spiega come la sua istoria letteraria sia stata tante volte interfogliata con la stessa palma che oggi rinnuova la conquista clamorosa e l' entusiasmo incontenuto di *Romanticismo*. „

" Parlare del teatro di Gerolamo Rovetta è parlare del teatro in Italia negli ultimi venticinque anni. E chi volesse seguirne, a grado a grado, la complessità della vasta opera drammatica, apprezzerebbe, colmo di meraviglia, le doti con le quali si è sviluppato il ritmo progressivo del suo sistema di osservazione e di esperienza della vita sociale, dal giorno in cui un'avventura galante lo rivelava a se stesso fino ad oggi in cui così giustamente s' inneggia a *I disonesti* e alla *Trilogia di Dorina*. Ed invero, colpisce la varietà e ricchezza di temi, di situazioni, di problemi che affluiscono, come per naturale impulso, nella sua opulenta onda d' ispirazione. Senza vuoti tecnicismi nè teoriche pseudo scientifiche, egli sa incastonare, nel suo dire facile e piano, fini gemme di pensiero. „

Roma Letteraria, anno XI, n. 1. — G. A. Cesareo. — " L' annata letteraria. „

G. A. Cesareo dà uno sguardo alla porduzione letteraria del 1902. Dopo

aver detto del Carducci, del d'Annunzio, del d'Ovidio, del Mestica, di Bonaventura Zumbini, di Benedetto Croce, del Marradi, di Luigi Pirandello, si ferma a considerare la produzione teatrale, scrivendo: " Il teatro italiano non può menar vanto di grandi conquiste. Oltre quel meschino esercizio ch'è la *Francesca da Rimini* del D'Annunzio, d'altro non s'è parlato fuorchè d'un piccolo dramma in dialetto veneto, d'Antonio Fogazzaro, *Il garofano rosso*, il quale non piacque al pubblico, e d'un dramma di Girolamo Rovetta, *Romanticismo*, che piacque sì, ma non punto per ragioni d'arte, sibbene per l'inevitabile fervore patriottico ond'è scosso il pubblico italiano tutte le volte ch'egli oda rammentare le sventure e le glorie del suo risorgimento. Ma in questo dramma i caratteri o sono lineazioni fredde, senza colore e senza espressione, larve di sentimenti iniziali; o sono personificazioni di sentimenti astratti, senza concretezza nè spontaneità; tipi e non creature viventi. Vi difetta la ricchezza interiore, lo sviluppo degli affetti contigui, il gioco d'ombre e di luci, il rilievo individuale, la complessità organica in cui propriamente consiste il carattere, "

" E anche il teatro italiano — conclude il Cesareo, ma un pò poetando malinconicamente — purtroppo! continua a brancolare nell'ombra, quando le sue gloriose tradizioni dovevano avviarlo da un pezzo all'aurora d'un grande rinnovamento. "

La scena illustrata, anno XXXIX, n. 12. — F. Giarelli. — " L'orrore della scena! "

F. Giarelli, a proposito di alcuni articoli del parigino *Ménestrel*, che nega nei " grandissimi artisti " da teatro " l'orrore della scena, " cioè a dire il " terrore della ribalta, " scrive un articolo per dimostrare invece che i giganti dell'arte rappresentativa, sia musicale sia drammatica, subiscono, presentandosi al pubblico, il brivido della paura. " Ciò non avviene alle mediocrità incoscienti — siamo d'accordo. Ma quando l'artista s'eleva sulla comune, la sua iperestesia è la immediata manifestazione della sua coscienza. Egli non può resistere al fascino misterioso e terribile che lo investe, irraggiando dal fuoco della batteria elettrica, ardente alla estremità del proscenio, oltre il quale — attraverso il nembo del pulviscolo dorato — s'accampa, spaventevole e misterioso, il pubblico sovrano...... " E l'A. ricorda: " Io ho veduto comparire alla ribalta, Adelina Patti, Isabella Galletti, la Mariani-Masi, la Gazzaniga, la Waldmann, la Stolz, la Pantaleoni, ed altre dieci e cinquanta eroine delle corde vocali, assurte al trionfo — e reprimere quasi un fiotto di disperazione, *attaccando* la prima nota della *battuta di sortita*..... "

" Nè insensibili, al momento topico, restavano alcuni celeberrimi interpreti della drammatica. Gustavo Modena — il colosso della tragedia alfieriana — non poteva frenare un ticchio facciale, che lo sorprendeva immancabilmente, al comando del " buttafuori. " Ernesto Rossi applicava due minuti di contorsione tormentatrice a' suoi baffi. Il povero Peracchi, provava, con interiezioni nasali, il timbro della propria voce. Achille Maieroni non si dipartiva dalla compagnia di un braccialetto di corallo, che palpeggiava ripetutamente, colla man destra, scovante sotto lo inamidato *manchon*, il polso del braccio sinistro. E l'inesauribile Leopoldo Vestri sottraevasi alla suggestione, collo stacco, a mezza voce, specie di furibondo monologo — di epifonemi e di epiteti antididattici, per comparire calmo e sicuro di sè, alla presenza di S. M. l'" Orbetto; " epifonemi ed epiteti, accentuati con certi ritmi fiorentini da Borgo S. Frediano o da Camaldoli, da far trasecolare tutti i Santi Padri antichi e moderni della santa casa filologica eterna, che ha per ciminiera il frullone, e per pianterreno il laboratorio della venerabile Crusca...... "

" L'assioma invincibile — conclude il Giarelli — è questo solo: L'" orrore della ribalta " è istintivo in tutti i veri artisti. E così deve essere: perchè la natura è refrattaria all'assurdo. "

Voci del Peristilio

— La sera del 23 gennaio u. s. fu rappresentata alla *Scala* di Milano la nuova opera in 3 atti del maestro Antonio Smareglia, *Oceana*. Il libretto è di soggetto fantastico. L'azione si svolge nella Siria all'epoca patriarcale. Quest' opera fu freddamente accolta dal pubblico che non vi trovò quelle qualità che costituiscono nella lirica l'unità e la perfetta corrispondenza fra le doti tecniche e l'espressione drammatica. Infine l'*Oceana* è un' opera dotta, inspirata al concetto wagneriano, ricca qua e là di polifonia aristocratica, vivificata da qualche pregevole brano sinfonico; ma nel complesso un pò incombente; e la deficienza assoluta di teatralità produce un senso di stanchezza da giustificare il suo quasi insuccesso.

— La R. Accademia di S. Cecilia ed il Liceo Musicale hanno degnamente commemorato, lunedì 19 gennaio u. s., il maestro Filippo Marchetti. Vi assisteva anche la Regina Margherita che fu acclamatissima. Il presidente conte Enrico di San Martino pronunciò un discorso commemorativo dopo il quale si eseguirono alcune composizioni del compianto maestro.

Compiuta la commemorazione venne inaugurato un busto in marmo di Filippo Marchetti, opera dello scultore Albacini.

— *Maternità*. È questo il titolo del nuovo lavoro di Roberto Bracco, un dramma in quattro atti, in cui vive un carattere di donna fiera, sdegnosa, implacabile, tragica... E più non ci è consentito di dire, almeno per ora, s' intende.

L' illustre e acclamato autore, che fin dalla scorsa estate ha finito il suo nuovo dramma nella tranquilla e meravigliosa Sorrento, soltanto ora è venuto nella determinazione di farlo rappresentare.

— Washington Borg, uno studioso colto appassionato cultore di teatro, non ancor noto al pubblico ma notissimo a quanti intorno al teatro vivono e producono, si è finalmente deciso — superando la sua invincibile modestia — a presentare alla compagnia Mariani-Zampieri un suo lavoro in un atto, dal suggestivo titolo *Semina* che alla lettura ha suscitato una forte profonda impressione. *Semina* verrà tra poco rappresentato dalla compagnia suddetta.

Concorso Cimarosa. — La Commissione giudicatrice del concorso Cimarosa, bandito dalla Società degli autori drammatici e lirici italiani, per un'opera giocosa e per un libretto, unanime ha emesso il parere non esservi in alcuno dei lavori presentati pregi di merito assoluto tali da poter assegnare, integralmente, i due premi di lire mille e di lire cinquecento.

In seguito a queste conclusioni il Consiglio della Società degli autori ha suddivisi i suddetti premi, assegnandoli come appresso quali premi di incoraggiamento.

Il nemico delle donne: opera giocosa in tre atti del maestro Antonio Lozzi di Colle del Tronto: lire settecento.

L'Abate: scena musicale giocosa di Walter Borg di Napoli: lire trecento.

Calendimaggio: libretto in tre atti di Enrico Gianrossi, Genova: lire duecentocinquanta.

Il nemico delle donne: libretto in tre atti di Ugo Fleres, riduzione della *Locandiera* di Carlo Goldoni: lire centocinquanta.

L'Abate: libretto in un atto di Salvatore Di Giacomo di Napoli: lire cento.

Teresa Mariani Zampieri

GUSTAVO MODENA

RICORDI E ANEDDOTI

II.

Gustavo Modena, durante l'assedio di Palmanova, nel 1848, era sotto gli ordini del generale Zucchi, del quale Giulia Modena scriveva alla propria madre, in data 12 aprile 1848:

" Egli era generale quando, nel 1831, Gustavo prese le armi per la medesima causa a cui oggi s'appresta l'Italia con maggiori speranze di successo. Gustavo se ne cavò, come tu sai, con l'esilio, ma il suo generale, grande nell'arte della guerra, stimato da Napoleone, fu catturato e rinchiuso nei segreti di una fortezza per ben sette anni... „

Ho rilevato come s'arruolassero nella legione dei 500 veneti, Gustavo qual soldato, la moglie quale infermiera. Essa, anzi, ci ha lasciato ricordo del come vestissero quei volontarii.

" I veneziani portavano a insegna la croce: una sciarpa bianca a tracolle sulla spalla sinistra con croce rossa, che posava sul petto dal lato del cuore. Avevano inoltre uno splendido stendardo dai colori italiani...

" Siamo — continua — cinquecento crociati, molti appartenenti alle primarie famiglie veneziane. V'è, fra gli altri, un giovane di diciassette anni, figlio del più celebre avvocato di Venezia. Suo padre, Avesani, uomo assai stimato ed enormemente ricco, ha quel solo figliuolo e lo ha condotto egli stesso al nostro colonnello, dicendo: Mio figlio arde dal desiderio di far parte della santa crociata, ve lo conduco, è il maggiore sacrifizio ch' io possa offrire alla patria. Una causa così santa, che rende possibili simili sacrifici, deve trionfare: Dio ci protegge! „

Vedete che non c'è bisogno di ricorrere alla storia antica per riscon-

trar fatti del più schietto eroismo, fatti che onorano e nobilitano di tanto la razza umana!

Leggete, se potete, senza lacrime, senza sentirvi infiammare a tutto ciò che v'ha di più generoso, questo frammento:

" Ieri fui all'ospedale per visitare cinque feriti, di cui uno mortalmente. Vidi, inoltre, il prigioniero, ferito ad una mano. Lo confortai, dicendogli che un ferito era per noi un fratello, a qualunque nazione appartenesse. Ci tornai stamane, e vanno tutti abbastanza bene, salvo quello che ha ricevuto una palla in pieno petto e morirà probabilmente in seguito alla infiammazione, che sopravverrà. Egli è in pieno possesso di sè, e dice continuamente di affrontare volentieri la morte. poichè spese la vita per la patria! „

Quanta semplicità! Che vera bontà, e quanta grandezza!

Andiamo innanzi:

" In uno dei villaggi incendiati, lontano dieci minuti di qui, i Croati hanno massacrato dei fanciulli che non potevano fuggire, squartato un vecchio, fatto a pezzi una donna e commesse Dio sa quante atrocità, di cui non v'è testimonianza! Venendo qui eravamo tutti disposti a morire per liberarci da questi infami; sia fatta la volontà di Dio „.

L'idea di Dio si trova sempre nel cuore di questi eroi, di queste eroine, che amavano sì gagliardamente la patria. La fede nella vita immortale dava ali a' loro animi, non ammettevano potervi essere un popolo senza Dio; l'uomo compariva loro più degno di libertà, appunto per ciò che vi ha in esso di spirituale e di divino.

Il 23 aprile Giulia Modena è ansiosa per non aver lettere di Gustavo. Forse è ferito, è morto, mentre si recava a compiere la sua missione con Carlo Alberto?

Udine deve capitolare. " Un avvocato, buon patriotta, impiegato al Governo provvisorio d'Udine, costretto a servire di testimone alla capitolazione, disperato per una resa così vigliacca, tornò a casa sua e si bruciò le cervella! „

In data 28 aprile:

" Finalmente abbiamo lettere di Gustavo. È riuscito a compiere la sua missione e Carlo Alberto gli ha dato un colonnello e tre battaglioni per venire a Conegliano a tagliare le comunicazioni agli Austriaci... „

E più sotto: — " Le bombe caddero così vicine a casa nostra, che preferimmo restare su la piazza tutta la notte.. „ Arriviamo a un'altra parte del Modena, all'ultima, quella in data del 3 agosto 1848:

" Speravo, non di vedere Gustavo a Treviso, che era occupata dagli Austriaci, ma di sapere almeno se era morto o vivo... „

" Dio solo sa quanto ho sofferto nei quindici giorni di viaggio, che al più doveva durare quattro, senza nulla poter sapere di Gustavo... Mi narrarono che al tempo del bombardamento egli era a Treviso e

valorosamente prese parte a due sortite; entrati gli austriaci cercavano da per tutto Modena... „

“... Montata sopra una gondola, appena toccai Venezia, della gente sui ponti m'assicurò che Gustavo era in città. Corsero di fatti ad avvertirlo e, in dieci minuti, fui tra le sue braccia.

“ In vita mia non credo aver provato un momento di così suprema gioia; rivederci ancora dopo aver ambedue rasentato così davvicino la morte... A lui pure a Treviso toccò la sua parte di bombe: due volte si era battuto... „

Da Venezia, il Modena andava a Milano; e vi restava nelle memorabili cinque giornate, di cui ci ha lasciato una descrizione stupenda, forse improntata d'una soverchia fierezza contro coloro, ch'egli stimava i traditori.

In tutti quei rivolgimenti Gustavo e sua moglie sono sempre volenterosi di morire fra le rovine, anzi che assistere ad una capitolazione. Giulia Modena, a Palmanova, vedendo lo Zucchi tentennare, lo incuora con ogni impeto di patriottismo. “ A forza di pregare lo si indusse a riprendere il comando e non pensare più a lasciarci... Non ho contribuito poco a persuadere Zucchi a restare... Son convinta che, se non bastavan le parole, mi sarei servita di una pistola per impedire la sua partenza, vivo o morto... „

Così il Modena, descrivendo la capitolazione di Milano:

“ La parola capitolazione corre di bocca in bocca, si freme... Il sordo fremito del popolo che sperava, si trasforma in un ruggito d'ira... La parola è impotente a descrivere il furore, la disperazione del popolo „.

Noi non entriamo mallevadori di tutti i giudizi del Modena su tale argomento, benchè raffermati da Carlo Cattaneo; è troppo presto per giudicare certi uomini e certi avvenimenti.

Caduta Milano, il Modena e sua moglie tornarono a batter la via dell'esilio. Da Lugano essi aspettavano, trepidando, notizie d'ogni moto italiano per accorrere a prendervi parte.

Venner presto in Toscana... Giuseppe Montanelli sosteneva l'urgenza di comporre una Costituente italiana e il Modena, insieme col Mazzini e con i più operosi della giovane Italia si dette a formare quella *Associazione Nazionale*, di cui era mira suprema il promuovere, fra le genti italiche, unità di pensieri e di affetti.

Nel Modena, agitatore instancabile, come soldato sui campi di battaglia, come oratore nelle assemblee, come scrittore in giornali, in opuscoli, in manifesti, domina sempre singolare l'idea dell'unità d' Italia, di un patto *nazionale*, l'idea che Roma debba esser la cima dell'unità italiana.

L'unità d'Italia, l'annessione di Roma al resto delle provincie italiane non ebbe un precursore più ardente, più costante del Modena: e pochi al par di lui, misero il conseguimento di tal concetto sopra tutti i godimenti, le felicità, le allettative, che offre la terra.

Nell'aprile 1849 si riuniva l'Assemblea toscana; vagheggiavano i democratici la convocazione di una Costituente italiana, l' invio di rappresentanti alla Costituente Romana; volevano la Toscana si unisse con Roma. Gustavo Modena era stato eletto in Firenze con 10,073 voti.

Arrivava a Livorno una Deputazione di romani per sollecitare la nuova Assemblea legislativa a inviare a Roma i suoi rappresentanti.

Il Modena, che si trovava in Livorno, alla vigilia di dover partire per Firenze, assistè al ricevimento de' tre Delegati romani nella gran sala dell'Associazione Nazionale.

I livornesi avean già fatto molte feste a' cittadini di Roma: e il Modena pel ricevimento pronunziò un discorso, che la Storia dee meglio conservare.

Ne cito alcuni brani:

« Alla scuola della storia e dei nostri dolori apprendemmo a conoscere e piangere la patria di noi tutti, l' Italia.

« E mossi da carità di questa patria, cospirammo, insorgemmo: poi traditi, schiacciati, oppressi, cospirammo, insorgemmo di nuovo; e, vinti una seconda volta, tornammo per la terza volta alla lotta .. »

In tali parole si compendiava davvero tutta la vita del Modena; egli parlava bene, ma aveva operato assai meglio.

« E nel nome di chi? — d' Italia — di quante Italie? d'una sola — d'un' Italia che volevamo creare dal nulla? No, di quella antica Italia separata da Roma, che tutti vedevamo, collo sguardo dell'anima, sempre viva nel suo eterno trono del Campidoglio... *Una Italia* era il nostro anelito, il nostro grido, *Una Italia* la nostra religione politica, e sotto l'*unica bandiera italiana* correvamo a scacciar lo straniero ».

E si ascoltino queste altre parole, d' un' altissima ispirazione:

« Ora, com'è che voi, ottimi cittadini di Roma, dovete peregrinare per le contrade italiane a chiedere l'unione con Roma? Pure voi parlate la nostra lingua, pure qui alita quel popolo che Dante chiamò *gentil sangue romano!*

« E v'è mestieri di ambasciatori per riconoscerci fratelli di una sola patria? Com'è che si discute, se due parti d'Italia debbano *sì* o *no*, riunirsi in una sol vita, nella vita d' Italia? »

Non volevano allora quegl' infiammati patriotti udir parlare della politica del tornaconto, che dovea poi esser molto in voga. Se avessero operato altrimenti. oggi l' Italia non sarebbe.

« Ho udito domandarmi: Che abbiamo da guadagnare, unificando Toscana con Roma? Io che intendo e sento la fratellanza nella comune madre, io ne ho rabbrividito.

« Non siamo dunque italiani per proporre, accettare o rigettare una società commerciale, un negozio? ».

Il Guerrazzi dichiarava francamente al Mazzini, credere troppo pericolosa, anzi esiziale, l'unione con Roma: la probabilità di riuscita non esser tale da giustificare certi ardimenti. Non potersi far politica con

baldanza giovanile; non per nulla chiamarsi ragion di Stato l'arte del reggere i popoli.

Ma il Modena fu anzi tutto, e sempre, come patriota, un entusiasta. Semplice era il suo concetto: andare avanti, e ad ogni costo; se il prezzo dovea esser la vita, offrirla senza alcuna titubanza.

Si morisse pure, ma non si rinunziasse un istante al concetto d'italianità: non si desse sembiante di tergiversare, di transiger su di esso in un sol punto.

Disdegnava la prudenza: le anteponeva il valore, il dovere, la costanza ne' propositi. Gli eroi vivono di entusiasmi più che di circospezioni. È una strana legge, ma è tale!

Nell'Assemblea toscana, il primo aprile 1849, il Modena, confutando le idee del Guerrazzi, capo del Governo, diceva:

« Io ho chiesto a me stesso se la prudenza debba essere la regolatrice d'ogni atto politico, l'ho chiesto alla mia coscienza, e ne ho presto conchiuso che, se essa lo è degli atti facoltativi, non lo è dei doverosi, che essa è sovente la madre delle piccole cose, laddove *l'entusiasmo è sempre stimolo alle grandi* ».

Qui rideranno coloro che, al posto del cuore, hanno una formula, o una cifra: che nulla pregiano se non le umane codardie per cui vediamo arrivare a goder dell'utile gente pusilla, la cui forza è tutta in doppiezze, in raggiri, in bieche astuzie.

Nel Modena parlava un'anima grandissima, che s'inalzava molto sopra la comune degli uomini e i loro volgari appetiti. A lui ben si addiceva il sentenziare che la prudenza " è sovente la madre delle cose piccole, l'entusiasmo è sempre stimolo alle grandi „ poichè, non la prudenza aveva spinto a morire nelle battaglie, nelle prigioni, sui patiboli, tanti de' suoi compagni, con imprese arrischiatissime, in cui era facile il perder la vita più che l'acquistare, mercè di esse, la libertà d'un popolo; non era stata la prudenza ch'avea fatto di lui stesso un soldato, un martire in guerre disperate, in sante lotte contro la tirannide.

No, era l'entusiasmo che avea acceso i giovani baldi nelle imprese di Savoia, di Venezia, di Roma, imprese che furon temerarie, ma senza le quali sarebbe oggi l'Italia?

E il Modena finiva il suo discorso nell'Assemblea con queste parole memorande e allora sì coraggiose:

" *Insisto perchè si metta ai voti la proclamazione del principio della unificazione con Roma* „.

Alti ideali splendevano allora a quelle menti.

Il 4 aprile 1849 Atto Vannucci nella stessa assemblea dicea con idee antiche, poichè se ne trova in Tacito la prima nuda espressione:

" Io amo i partiti decisi; aborrisco le mezze misure, le quali non ho mai veduto, nè letto in niuna Storia che fossero buone a far nulla di lodevole, nè a salvare l'onore de' popoli, nè degl' individui... „

E anch'egli significava il concetto del Modena: doversi fare, doversi

andare innanzi, preparare il terreno alle rivoluzioni avvenire: non occuparsi se essi dovesser cadere, sostener sofferenze: nè ciò che pensavano, nè ciò che soffrivano sarebbe stato sterile per l'avvenire.

" Dovessimo cadere, questo atto rimarrà come il *punto di partenza*, come il *grido di guerra della rivoluzione futura*... „

Ecco la fede di questi cittadini, ecco ciò a cui essi principalmente intendevano: a preparar l'avvenire.

L' ultimo grido del Modena nell' Assemblea, ed è uno de' più eloquenti, che abbia la storia del patriottismo italiano, è in favore della unione con Roma, della idea di nazionalità.

Il grido: *O Roma, o Morte!* che dovea appunto condurci alla breccia di Porta Pia, è da questo martire, gran cittadino, proferito con una commozione, una nobiltà, senza pari, in mezzo ad un' Assemblea di patriotti, in Firenze, cinquantacinque anni or sono...

Ecco questo grido:

« La prima difesa della nostra nazionalità dobbiamo farla qui, su questi scanni, rimovendo anche il sospetto di avere vacillato nel nostro proposito di faccia al pericolo. Una Assemblea deve alla patria la virtù dell'esempio, e l' esempio della virtù.

« Le legioni di Cesare, decimate, scorate, volevano lasciare l' Egitto e tornarsene a Roma. Le loro ragioni prudenziali valevano quelle che oggi si adducono. Che fece Cesare per rialzarne il coraggio? Arse le navi e distrusse la speranza del ritorno.

« Colombo, perduto per l' immenso Oceano, con tre misere galere, si vide alla gola i pugnali delle sue ciurme che avevano più forti ragioni che noi non abbiamo, per rinunciare all' impresa: ne dico una sola: la fame. Ma Colombo aveva la coscienza del suo primo mandato; non credette che i disastri modificassero il mandato e il dovere. Ei guardava con l'anima al nuovo mondo per cui s' era staccato dal lido sicuro, come noi dobbiamo guardare all' Italia, nel cui nome cospirammo, insorgemmo e combattemmo fino a quest'ora.

« Un' Assemblea scientifica erigeva nel '47 una statua ad onorare l' intrepidezza di Colombo, che proseguì la sua via... Oh, non si dica, per Dio, che nel '49 un'Assemblea Costituente alzò un monumento di eterna vergogna alla virtù politica del dare addietro. (*Prolungati e universali applausi*). »

Cadde, col Guerrazzi, il Governo provvisorio Toscano: e il 18 aprile 1849 Gustavo Modena e sua moglie erano già a Livorno.

Il giorno 11 era avvenuta in Firenze la reazione, cominciata con i più tristi auspici, col massacro dei livornesi.

Il Modena correva pericolo di morte, mentre era chiuso nell'Assemblea, ove avea pronunziato, pochi giorni innanzi, il suo discorso sulla annessione con Roma, per protestare contro la reazione, alla quale ormai partecipava, tumultuando, la turba.

Giulia Modena scrive alla propria madre:

« L'Assemblea Toscana si riunì per protestare e il Municipio avvertì l'assembramento di furiosi chè l'Assemblea non voleva consentire ad una restaurazione. I gridi si mutarono allora in *Morte ai deputati* e già si cominciavano con le ascie a sfasciare le porte della sala ove erano riuniti. A poco a poco, quei furiosi si calmarono .. Penso a quanto io soffrii, durante le cinque ore in cui Gustavo, racchiuso nella sala, correva pericolo di morte. Escirono tutti dal palazzo, per la porta segreta del palazzo, e rimasero illesi... »

Si firmava un decreto, mereè il quale il Modena era bandito dalla Toscana.

A Roma si preparava un' eroica resistenza: e là era il posto di Gustavo, le nuove ambascie lo avevan logorato, non sgomentato.

Giunsero egli e la moglie a Roma il 31 aprile: questi indomiti non posavano, come vede il lettore. E si pensi alle difficoltà che aveano allora i viaggi.

La Costituente romana deliberava resistere, con ogni mezzo, all' invasore francese. E il Modena — l'abbiamo già accennato di volo—non si scostò più dal fianco del Mazzini, obbediente a ogni cenno del triumviro, pel quale avea sempre nutrito una specie di adorazione.

Dopo la risposta fatta dall' Assemblea alla intimazione del generale Oudin — *Roma non si arrende*; il Garibaldi respingeva i francesi a Civitavecchia, e le giovani legioni repubblicane imbaldanzirono.

Gustavo Modena, udendo che truppe francesi erano sbarcate a Civitavecchia, già avea scritto:

— Mille volte meglio morire per mano dell'Austriaco, che per quella di una nazione, che dicevasi amica nostra!

Ed egli e la moglie ci appariscono, insieme, sempre eroici. Non si intende come la Storia del nostro Risorgimento abbia potuto lasciare nell'ombra due figure, che ritengono tanta maestà.

Si ponderi su questo frammento, che tolgo da una lettera di Gustavo:

« Giulia è sempre al suo ospedale: io ammiro la sua devozione: nei pochi istanti che io le sono vicino, ho sentito che ci vuole maggior forza d'animo a passar giorno e notte in mezzo a tante miserie, di quello che ce ne voglia a me *a restare sulla barricata in faccia alla mitraglia* ».

Egli combattente, la moglie infermiera: poi, durante l'assedio di Roma, egli scendeva dalle barricate per salire ben due volte sul palcoscenico e darvi due recite, a raccoglier somme, affine di recar a' feriti il necessario sollievo. Non si ricordava del suo genio se non per farne strumento all'amor di patria.

Strane recite, durante le quali si sentivano il rombo del cannone, o gli squilli di tromba che chiamavano i cittadini a vigilare.

E il giorno in cui i francesi entrarono in Roma, egli col Mazzini, andava per le vie dell' alma città, cercando la morte, che gli pareva ormai l'estremo rimedio alla traboccante amarezza di tutte le speranze deluse, a' mali acerbi, che insidiavano la sua tempra, ormai affralita in tante durissime prove.

Vero martire, avea cominciato ad esser ferito, giovinetto, da poliziotti austriaci: e, a poco a poco, avea dato alla patria il fior della sua vita.

Del suo denaro era stato sempre generoso, e più che generoso, in tali imprese civili e guerresche, e verso ogni infelice, s' era ridotto a

massime angustie, in ispecie dopo che l'Austria, sequestrando i beni degli emigranti, gli avea tolto sino un magro suo poderetto.

Circa la sua larghezza con i compagni di esilio, e con ogni sventurato, ci bastino queste parole del Bonazzi, molto sobrio in ragguagli, che non tocchino il Modena artista: " nelle più gravi tribolazioni ei non lasciò mai le generose abitudini „; e queste altre di Mauro Macchi: " avvenne, letteralmente avvenne, che avendo solo due camicie, ne desse una a chi non ne aveva! „:

Arrivato il momento, dopo l'assedio di Roma, di mettersi in salvo per sfuggire alle granfie dei gendarmi pontifici, il Modena non avea sufficiente denaro per pagare la vettura, che dovea condurlo a Civitavecchia: e la somma che gli mancava, l'ebbe dal suo compagno d'arte Lorenzo Piccinini, morto in Lucca, anni or sono, quasi novantenne.

Giulia Modena non seguiva il marito. Perchè?... Il dovere, come la intendevano i loro animi, prescriveva che Giulia Modena, anzi che consolare, accompagnare il marito nel nuovo, immediato esilio, non abbandonasse l'ospedale, ove avea la cura di tanti feriti.

E vi si dedicava con tale ardore, privandosi del sonno per vegliare al loro letto, stando in piedi ore ed ore, affrontando qualsiasi disagio, che infermò ella stessa e d'una malattia crudele, che la immagrì in modo da farla sembrar uno scheletro.

Intanto il Modena, esule, trafitto in ogni suo più caro affetto, infelicissimo per aver voluto il bene e per aver operato da eroe, quasi non fosse colma la misura delle sue angoscie, era sottoposto in Firenze a processo di alto tradimento e qui condannato in contumacia a venti anni di galera.

Si noti: il Modena non fu di quei patriotti che, venuto il compimento di certi desideri, formata in parte l'unità d'Italia, rinunziarono subito a' loro più rigidi ideali; egli volle restare nella austerità della sua fede, spingendo forse lo scrupolo sino a voler ostentare ch'egli non avea mai pensato a ricevere guiderdoni pel molto, da lui operato; e respingeva, anzi, ogni offerta, che avesse aspetto di una ricompensa.

E fu sempre così!

Durante la repubblica di Venezia, nel periodo migliore, egli non volle usufruire nè di gloria, nè di omaggi, nè di agi; esce, anzi, da Venezia e se ne va a combattere a Palmanova.

Nel bel libro del prof. Alberto Errera, *Daniele Manin a Venezia*, è, a pag. 511, il proclama del Radetsky, con cui molti sudditi lombardi, veneti " i quali, in causa dei politici sconvolgimenti si erano allontanati dal loro paese „ ricevevano avviso di potervi tornare *liberamente e impunemente*.

Però — ed è un altro titolo di gloria per il Modena — se ne eccettuavano alcuni " i quali. per la loro ingiustificabile perseveranza nelle mene rivoluzionarie, e per le sovvertitrici loro tendenze, non possono

nell'interesse della pace e della tranquillità generale, tollerarsi per ora negli I. I. R. R. Stati „.

In queste liste di patriotti, due volte proscritti, è ultimo, senza alcun titolo, il nome: *Gustavo Modena!*

Il principe Massimiliano pensò di istituire una Compagnia Drammatica in Milano: offriva al Modena ciò che non era stato potuto ottenere da alcun patrizio: di tornare in patria, senza umiliazioni, senza sottomissioni, senza dichiarazioni di sorta, e con lauto assegno! Il Modena rifiutò sdegnoso; meglio la penuria, le persecuzioni, che attutir in sè l'odio allo straniero, che servir di spettacolo a chi opprimeva le genti italiane!

Il Cavour nel 1850 concepì il disegno di una Compagnia Nazionale: ne fece offrire la direzione al Modena, con lo stipendio di 12,000 lire annue. Ma il Modena ebbe scrupoli di mazziniano, e sdegnò di accettare; benchè povero, nulla volle mai sagrificare alla purezza delle sue idee, sicchè in lui abbiamo tutto da ammirare: il genio, il valore, il patriottismo, il carattere!

Più tardi Celestino Bianchi facea offrire al Modena dal Ricasoli una cattedra per insegnare la Recitazione in Firenze; egli fu grato, ma non l'accettava.

Splendidi esempii, o io m'inganno, di disinteresse e di virtù, e che non sono caparbietà, in uomini, come il Modena, segnalati per opere sì eccelse; sono piuttosto indizi d'animo delicatissimo.

In Firenze il Modena arringò più volte dalla Loggia dell'Orcagna nel 1849 il popolo che l'ascoltava, trepidando.

Il Modena aveva dell'arte drammatica, già fu da noi rilevato, altissimi concetti.

Andava perfino tropp'oltre, parlava da puro artista, quando voleva che l'Impresario, il Capocomico non si occupassero affatto del guadagno. Poichè, se è vero che di solo pane non si vive, non è men vero che non si può vivere soltanto dell'approvazione, o degli applausi di pochi eletti.

“ L'Impresario — scriveva il Modena — è bottegaio, l'artista è merce, e siccome l'artista, preso a' capelli dal bisogno, deve poi mutarsi in impresario, le due nature si congiungono e si hanno bottegaio e mercanzia in una sola persona. Ond'è che quel corpo, che vedi imbellettato e mascherato sulla scena, ha l'anima nel camerino del bollettinaio „.

E aggiungeva:

“ ...Occorre un insieme di ordini e cose: occorre una *mente regolatrice senza la quale ogni compagnia è barca priva di timone.* — (E di queste barche ne abbiamo oggi parecchie. È vero si trovano tutte in cattive acque!..) — Altrove il direttore è il primo mobile della Compagnia: in Italia non troverai pubblico che si curi di sapere s'ei vi sia: fra noi *nessun calcolo si fa dell'armonia delle parti.* Ed, infatti, non havvi Compagnia, che possa degnamente retribuire un direttore; mancano i mezzi.

Ma qual divario altresì fra l' esecuzione complessiva dei lavori sulle scene straniere e lo *strapazzo* dell'insieme in Italia!

" La concorrenza aumenta la quantità dei prodotti industriali, ma ne deteriora la qualità e, nella qualità, sta l'Arte. L' industria scaccia con la scopa l'Arte che le fu maestra. Litografia, fotografia hanno il loro lato utile; ma Michelangelo e Rubens, grazie all' arte-industria, sono passati e rimarranno nella categoria dei mastodonti. L' Italia ha troppi teatri ed ha troppo teatro drammatico. Firenze, Venezia, Milano, Torino, prese insieme, hanno 40 e più teatri e Parigi ne ha diciotto o venti, con un milione di abitanti... „.

Radicale, rivoluzionario in politica, il Modena avrebbe voluto i più rigidi freni all'esercizio dell'Arte.

" I giornali gravi — scriveva — i grandi giornali potrebbero dar un pensiero alla questione posta così:

— Se l'arte rappresentativa possa essere rivolta alla educazione dei popoli, quindi, se dalla sfera dei commerci debba essere richiamata *al ministero della pubblica istruzione* „.

Ma egli stesso, nel suo acume, capiva le molte difficoltà ch'avrebbe incontrato, nella attuazione, un tale disegno.

" Certo — osservava — la cosa è più agevole a dirsi che a farsi: converrebbe evitare i pregiudizi che, stuzzicati, si arruffano; fare uno sfregio nel principio della libertà commerciale... „.

Voleva che " nessun Teatro, in nessuna stagione „ s'aprisse a spettacoli " senza il permesso del Governo „: voleva nientemeno che ai proprietari dei Teatri " o Municipali, o Condomini, o privati speculatori „ il Governatore o Intendente, o Delegato potessero dire — e cito sue parole:

" Il Governo non tollera importazione di miserie e obbrobrio di zingari per sodisfare al vostro capriccio, alla vostra sete di guadagno. Il Governo non è tutore per celia. Dimostratemi che avete provveduto *largamente* e *decorosamente* alla bontà intrinseca dello spettacolo e al suo splendore estrinseco, e alla mercede onesta degli artisti. Dimostratemi che delegaste alla Suprema direzione del Teatro, non i più sfaccendati signori, perchè signori; ma uomini eminenti per scienza, culto alle arti belle, per amore della educazione del popolo, per poesia di sentimento, ed io permetterò che s'apra il Teatro. Se *no*, *no*. Il Governo non permette che, per vostra apatia e lesineria, frotte di infelici si trascinino d'una in altra città a far tratta di dadi, dando spettacolo di miseria e di abiezione fuori della scena. Il Governo non permette che si guasti il sentimento e la ragione del popolo con cattivi spettacoli, ciarlatanamente strombazzati, per accalappiare i gonzi e spillar da loro pochi baiocchi „.

A tali invettive del Modena rispondeva da Milano il celebre *Meneghino* Moncalvo, uno tra gli attori più comici e originali del suo tempo. Era nato il Moncalvo nel 1781 e scriveva al Modena, in età di 79 anni.

Gli rammentava che, ne' giorni della sua giovinezza, i teatri erano pochi, e pure scarsissimi gli spettatori.

" Come ho spiegato, ai miei tempi, i Teatri erano deserti: tre mesi dell' anno era proibito di aprirli; il biglietto, quando era il più caro, saliva a dieci soldi di Milano, che formano 40 centesimi, e quel tal nemico di cui parlai (*il clero*) s' impegnava a dissuadere di andare ai Teatri. " Io — continua il *Meneghino* — nei miei cenni drammatici (e avrò forse sbagliato) provo che il deperimento della drammatica non dipende dal pubblico, nè dai governi, nè dai ricchi, ma bensì dalla superbia e grassa ignoranza di alcuni artisti pel troppo lusso e per le vistose paghe della giornata „.

Confutarono le idee del Modena, oltre il Moncalvo, critici insigni, tra' quali il mio venerato maestro Celestino Bianchi, che scriveva col pseudonimo di " Pier Morone „ nel suo giornale *Lo Spettatore*, giornale tante volte soppresso dalla polizia granducale.

Ma fermiamoci a questo punto.

Jarro

ANTONIO CEHOV

E LA SUA OPERA DRAMMATICA

FEDERIGO VERDINOIS fu, se non erro, il primo a parlar di proposito in Italia di Antonio Cehov, occupandosi, nel fascicolo con cui la *Rassegna internazionale* inaugurò le proprie pubblicazioni (15 maggio 1900), di un suo nuovo romanzo: *La signora col cane*. Più tardi, la stessa rivista ce ne presentava qualche racconto; la *Nuova Antologia* pubblicava la traduzione d'un suo dramma; *Tre sorelle* (16 giugno — 1° luglio 1901), a cui seguì poi: *Una proposta di matrimonio* (1° agosto 1902); e qualche mese più tardi (16 dicembre 1901) ne illustrava l'opera con un notevole articolo di Vladimiro Giabotinski. L'annunzio della prossima rappresentazione, in Italia, di *Zio Gianni*, il dramma più famoso del Cehov, quello con cui egli pare aver iniziato un'era nuova nell'evoluzione letteraria della Russia, segna un passo di più nel cammino fatto presso di noi da questo scrittore, cammino meno rapido di quello del Gorki che l'Europa occidentale scoperse sull'orizzonte letterario russo quasi alla stessa epoca, ma ugualmente, e fors'anche più, sicuro.

Non è dunque vano soffermarci alquanto su di lui, e più specialmente sulla parte drammatica della sua opera, ch'è quella forse destinata, pel suo stesso carattere, a più larga influenza.

L'autore dei *Mugicki* e di *Giù in fondo* esordì, sul finire del 1880, pubblicando nelle appendici di alcuni piccoli giornali di Pietroburgo delle brevi novelle di forma umoristica, spigliata e veloce. E rapidamente, il genere fece fortuna, e le novellette andarono a ruba. La loro brevità ne permetteva il rapido susseguirsi, e in esse veniva intanto a raccogliersi un riflesso di tutta la vita russa, dai più alti ai più bassi strati sociali. Così l'autore uscì rapidamente dall'oscurità, e fondò il regno di quella che fu chiamata in Russia la *litieratura nastroiènia* (letteratura accordatrice).

L'opera del Cehov ha infatti, sotto il suo aspetto noncurante e umo-

ristico, uno scopo, e questo appunto le dà valore. Come la musica da cui ha tratto la sua qualificazione, essa si propone di accordar l'animo del lettore col *diapason* di un dato sentimento, così che la vita gli appaja sotto un aspetto speciale; così come, forse, appare all'autore, meschina, frivola, uggiosa e vacua. Il lettore che ha svolto i rapidi fogli senza sospetto, ridendo qua e là a spese dei personaggi, commosso talvolta, ma senza indignazioni, ai loro dolori, spesso anche immaginari o di grottesca apparenza, si sente poi, chiuso il libro sull' ultima pagina, avvolto a un tratto da un velo d'ombra, da un senso di noja e di tristezza indicibili, e una conclusione gli sale, quasi inesorabilmente, alle labbra: Come la vita umana è meschina!

Ricordate *Povera gente* del Dostojewski, e lo stupore che assalse il celebre critico Bielinski alla prima lettura di quell' opera d' un esordiente? Il forte conoscitore della letteratura esitava a credere che nella mente di un giovane avesse potuto prender forma quella visione di così infinita tristezza, quel racconto di un'esistenza dilaniata dal dolore sordo, inesplicabile e muto, senza nome e quasi privo di ragione apparente. In realtà, anche a una mano matura riesce difficile il creare simili quadri fatti di nulla, tracciati a forza di linee inafferrabili e quasi senza colori. Pure il Cehov ha fatto fare a quest' arte un passo di più. Egli eccelle in questo modo di rappresentare la vita; con tratti appena segnati, ma in realtà raccolti e disposti con abilità ammirevole, egli avvolge di grigio cinereo i più ridenti aspetti dell' esistenza.

V' è, nella sua *Storia uggiosa*, un professore largamente noto e altamente stimato fra gli scienziati e nel mondo, che possiede la ricchezza, l'affetto della famiglia e degli allievi, ogni cosa insomma, e pure non è soddisfatto. Nell' elevato mondo degli scienziati egli trova la stessa volgare meschinità che è tra la piccola borghesia; l'affetto dei giovani gli par troppo facile a conquistare; ed egli si annoja. E intanto una sua nipote, bellissima, intelligentissima, che egli ama paternamente, si appassiona per un uomo che vale nè più nè meno di tutti gli altri, e forse per questo appunto lo ama, e questi poi l'abbandona, ed essa pure divien preda dell'uggia, dell'uggia invincibile ed eterna. " Come la vita di questo mondo è meschina! „

Tutto è meschino nella vita: la gioia e il dolore, la vigliaccheria e l'eroismo, il bene ed il male; anche il delitto.

Lo *Zio Gianni*, il dramma a cui si è più sopra accennato, presenta un quadro più largo, ma assai somigliante.

Lo zio Gianni è un brav'uomo quarantenne che, dopo aver fatti gli studi universitari e nutrite chi sa quali arridenti speranze, vive ora in un meschino villaggio nel centro della Russia, in compagnia d'una nipote di venticinque anni, buona ma brutta, e amministra i possedimenti di un cugino professore a Mosca, affondato in un'esistenza grigia, monotona, desolata. Ad un tratto avviene, in questa esistenza, una crisi. Nel villaggio vengono a passare l' estate il professore e la

moglie; la casa è frequentata anche dal medico condotto del distretto, il dottore Astrof. Questi, uomo colto e intelligente, è schiacciato egli pure dalla vita di provincia, e perciò dedito all'acquavite; il professore, vecchio e gottoso, annoja con l'egoismo e con le querimonie; la moglie, giovane e bella, anela a un'altra vita, più gaja e più attiva. Ed avviene allora che lo zio Gianni s'innamora della cugina, ma non è corrisposto; Sonia, la nipote, s'appassiona per il dottore, e questi non sa che farsi di lei così brutta; e tra la moglie del professore e il dottore, che pur non si amano nè si desiderano, si stabilisce invece uno scambio di baci, tanto per cercar di vincere la noja opprimente. Anche i conflitti sono meschini fra queste persone. Cosicchè un giorno lo zio Gianni, spinto dall'uggia alla disperazione, spara tre colpi di rivoltella contro il professore, e inabile nell'uso dell'arma, fallisce anche il delitto. E allora lancia meschine accuse contro il cugino, e poi ne ottiene un perdono anche più meschino; e il professore e la moglie e il dottore se ne vanno, e lo zio Gianni e Sonia restano nel villaggio, come prima, a ricominciare la stessa esistenza, vacua, monotona, uggiosa ed eterna.

V'è, nell'opera drammatica del Cehov, una forza d'impressione straordinaria, accanto a cui tutta l'accurata minuziosità di particolari del nostro naturalismo occidentale impallidisce. Egli sembra tendere veramente a un'altra forma di teatro, a quella forse vagheggiata dal Maeterlinck in qualche capitolo del suo *Trésor des humbles*. Tutti i nostri autori tragici scorgono solo la vita violenta o la vita antica; tutto il nostro teatro è un anacronismo. La vita odierna ha tratti più celati, quantunque non meno forti o meno degni d'attenzione, poichè essa ha guadagnato in profondità e in significato intimo quanto ha perso in apparenza decorativa. Perciò non possiamo più interessarci agli stessi quadri che riproducevano la vita di altri tempi, e il nostro teatro ha bisogno di esser rinnovato. Il teatro dei Greci era dominato dalla fatalità, inaccessibile e inscrutata. Presso lo Shakespeare e gli altri tragici dei tempi a lui vicini il dramma era prodotto invece dallo scoppio delle passioni umane; l'uomo stesso creava le catastrofi. La realtà sta invece per noi fra l'una e l'altra di queste vie, e noi cerchiamo ora di conoscere non più gli effetti del fatto tragico, ma il fatto stesso nella sua essenza e nelle sue leggi. Noi abbiamo segnato un passo di più verso il mistero, e ciò che formava pei primi tragedi l'ombra solenne e fosca in mezzo a cui il loro dramma raggiava più intensa la propria luce, è diventato per noi il punto centrale del dramma stesso. È noto come pel Maeterlinck ciascuno di noi viva, accanto e contemporaneamente alla propria vita apparente e cosciente, un'altra vita celata e appena a tratti percepita, e che è la vita dell'anima, la vita nostra vera. Dallo sforzo di riprodurre questa vita l'opera artistica deve trarre il proprio valore, e tanto più questo sarà grande

quanto più di quella avrà saputo comprendere e far sentire. Così noi c' illudiamo credendo che i fatti soli abbiano valore; non è invece negli atti, ma nelle parole che risiedono la beltà e la grandezza delle belle e grandi tragedie; e non tanto nelle parole che accompagnano e spiegano gli atti, quanto in quelle altre che ne sembrano staccate. Accanto al dialogo indispensabile v' è, quasi sempre, un altro dialogo che pare superfluo, e che pure è il solo che l' anima ascolti. La qualità anzi e l' ampiezza di quest' altro dialogo inutile servono appunto a determinare il valore dell' opera, che tanto più acquista in grandezza quanto più si spoglia di parole intese a spiegare l' azione per arricchirsi di altre, volte a significare, non già ciò che si chiama " uno stato d' animo „, ma un incessante inafferrabile sforzo delle anime verso la loro bellezza e la loro verità.

Io non so ora se il Cehov abbia accolto mai nella propria mente le idee del Maeterlinck, o se questi appena conosca i drammi del Cehov; anche il Maeterlinck ha scritto dei drammi, e certo occorre alquanta audacia per ravvicinare l' opera sua a quella dello scrittore russo. È certo però che il teatro del Cehov richiama alla mente in modo singolare la teoria dello scrittore di Gand. I suoi personaggi stanno nel dramma come nella vita; vanno, vengono, chiacchierano, sbadigliano, canterellano a caso, con perfetta noncuranza dell'intreccio (se pur l'ascoltatore si accorge che un intreccio vi sia); e certe scene non si sa proprio che cosa stiano a fare nel dramma, poichè con esso non mostrano alcun rapporto di qualsiasi specie. In realtà, non solo ogni scena, ma direi quasi ogni battuta appare all' osservatore sapientemente meditata, e tutto, dalla prima all' ultima frase, dal più attivo al più insignificante dei personaggi, ogni particolare, ogni gesto, tende ad accumulare l' impressione che deve imprimersi nell'animo del pubblico.

A questo risultato concorre, naturalmente, la perfetta illusione scenica, con cui il Cehov si sforza di avvicinarsi quanto più gli è possibile alla vita abituale. Già i suoi drammi non hanno intreccio regolare perchè così non si mostra la vita, dove i fatti si confondono e si attraversano e hanno sempre lontane origini e un fine remoto; la vita dà quadri e punti culminanti, non già drammi ordinati e raccolti. Per rendere più perfetta la rappresentazione di questi quadri, riprodotti dal Cehov nella sua opera drammatica, un altro valente scrittore russo, Vladimiro Nemirovich Dancenko, l' acclamato autore del *Valore della vita*, ha fondato a Mosca, insieme coll'attore Stanislawski, il " Teatro Artistico „ dove una compagnia stabile quasi esclusivamente si dedica alle opere, oltre che del Cehov, dell' Ibsen e dell' Hauptmann, e in questo teatro si è mossa la guerra ad ogni convenzionalismo, e ogni cura è stata posta perchè la riproduzione della vita fosse più perfetta e illusoria, nel menomo particolare, e dal primo all'ultimo attore.

La fortuna ottenuta da questo teatro ci prova il favore di cui gode

in Russia il Cehov, il quale può, del resto, atteggiarsi ormai a caposcuola, poichè un giovane poeta, Alessandro Feodorof, l'autore del tanto discusso dramma *Tronchi divelti*, si è pure mostrato seguace della letteratura accordatrice nei quattro atti del suo *Vecchio Castello*.

Il Cehov ha, d'altronde, meriti reali di scrittore, per lo stile delicato ed elegante, per la forma artistica e poderosa. Ci sembra tuttavia assai arduo il dichiarare in precedenza se questa forma, trasportata sulle scene italiane, potrebbe essere accolta, non dico con eguale favore, ma colle accoglienze oneste e liete che si riserbano agli ospiti graditi. Certo essa vuole, in ogni caso, una riproduzione scenica accuratissima e amorosa, perchè la minuziosa rappresentazione delle chiacchiere famigliari non appaia goffa e falsa; e malgrado ogni cura, non so se *Zio Gianni*, *Il gabbiano*, *Il signor Ivanof* e *Tre sorelle* sarebbero ben ricevute e se il pubblico italiano saprebbe adattarsi a tanta apparente noncuranza d'azione, prima ancora di subire il fascino triste che emana da tutto l'assieme.

In tali condizioni, sorge spontanea una domanda: Ha veramente, l'arte del Cehov, qualità intrinseche tali per cui meriti di varcare i confini della patria e di chiamare a sè il pubblico dei teatri italiani?

A tale domanda, nettamente formulata, io credo poter rispondere di sì. L'influenza di quest'arte, quando il senso ne fosse accolto dal pubblico, potrebbe esser proficua. La vena d'umorismo con cui essa avvolge i fatti della vita attuale e ne mette in mostra, pur rispettandone i fremiti intimi veri, la frivolezza e la volgarità, è elemento di critica non vana. Mostrare il ridicolo di tante chiacchiere, di tante frivolezze, di tante meschine abitudini e convenzionalità, equivale ad ammonire di evitarli. Al disotto di tutto ciò freme il dramma vivo e vero delle anime, che è sacro e che solo ha valore nella vita; e accanto ad essi, balena a tratti il bisogno della ricerca del bene, la speranza, la fede anzi, in un migliore avvenire.

Gioverà mostrare la verità di tali asserzioni coll'esame di qualche altra opera drammatica del Cehov, scegliendo a preferenza ciò che di suo ha avuto già la fortuna di una traduzione italiana. Per opera di Olga Pages, la *Nuova Antologia* ci ha presentato, come già dissi, il dramma *Tre sorelle* e lo scherzo comico *Una proposta di matrimonio*. Questo è, come lo stesso qualificativo lo dice, una semplice bizzarria in un rapido atto, dove l'autore, fedele al suo sistema di cogliere il ridicolo nei più svariati fatti dell'esistenza, ritrae con caricatura appena segnata le meschine liti che accompagnano una domanda di matrimonio, e ci mostra la ragazza smaniosa di accettare, malgrado ogni dispetto, la domanda che forse altri non le ripeterà, pur di sottrarsi alla noja della vita verginale, e le ubbie dello sposo afflitto da malattie immaginarie, e le baruffe dei due fidanzati che accompagnano il lieto evento con un continuo e sciocco litigio, prima pei rispettivi diritti su qualche lembo di prato, poi per la reciproca superiorità dei propri cani.

Sarebbe assurdo attribuire a questa semplice bizzarria un valore a cui essa non mira; ma noi troveremo invece in *Tre sorelle*, avvolta nella forma cara all'autore, l'opera vera, in cui la vita delle anime ha palpiti tristi e potenti, e sprigiona un fascino melanconico e anche un monito forse benefico.

Le tre sorelle, da cui il dramma trae il suo titolo, si chiamano Olga, Mascia, Irina, e hanno anche un fratello, Andrea Sergheevic Prosorow; sono orfane, e sognano la felicità, anelando la vita brillante di Mosca che appare loro come una terra promessa in confronto colla cittaduzza di provincia in cui si trovano. Olga intanto ha un posto di maestra al ginnasio, e Mascia ha sposato un professore, Fedor Iliic Kulighin. Il loro padre, della cui morte ricorre l'anniversario all'aprirsi del primo atto, era un generale, e la loro casa è ancora adesso frequentata continuamente da ufficiali, tipi e macchiette di vario genere: il tenente colonnello Verscinin, il medico Cebutikin, il barone Tusenbah, Soleni, Rode, Fedotin. Andrea intanto amoreggia con una giovinetta timida e gentile, Natascia.

Il dramma si svolge attraverso quattro quadri: la festa di Irina, una serata di carnevale, un incendio nelle case vicine, la partenza della guarnigione; quadri riprodotti con cura minuziosa in ogni particolare, con tutte le chiacchiere futili che accompagnano gli atti abituali dell'esistenza, e tra cui a tratti soltanto si sprigionano le frasi e gli atteggiamenti speciali, che soli hanno valore. Ma noi sentiamo, attraverso le diverse scene che un periodo di tempo separa l'una dall'altra, passare tristemente la vita: le illusioni travolte, le speranze in fuga, il definitivo adattamento alle volgarità dell'esistenza. E ogni frase, ogni chiacchiera vana serve a ribadire in noi la rattristante impressione.

Andrea sposa la sua Natascia, e sorgono i continui litigi tra cognate. Egli, che sognava una cattedra all'Università di Mosca, si stima poi felice di una carica ridicola in paese, e mentre la moglie lo inganna con un uomo qualunque, egli si copre di debiti, e ipoteca la casa che appartiene in parte alle sorelle. Olga diventa contro voglia direttrice del suo ginnasio, prigioniera della sua carica. Mascia è costretta a convincersi dolorosamente della nullità del marito, creduto prima tanto intelligente, e finisce per diventare l'amante di Verscinin, finchè la partenza della brigata non viene a strapparle anche questa colpevole consolazione. Irina, la più giovane, la più ricca di speranze, sente a poco a poco sfiorire miseramente la giovinezza, senza che neppure un sogno si avveri; e quando finalmente si decide rassegnatamente a fidanzarsi col barone Tusenbah, che abbandona l'esercito per darsi alla fabbricazione dei mattoni, il fidanzato le viene ucciso in duello da Soleni, per una questione futilissima.

È l'infinita tristezza, è la vita: " Appena sulla soglia della vita „ dice Andrea rimpiangendo le speranze giovanili, " diventiamo nojosi, sbiaditi,

poco interessanti, indifferenti, inutili, infelici. La nostra città è già vecchia di duecento anni, ha centomila abitanti, e non uno solo che non somigli agli altri, non un sant'uomo nè nel passato, nè nel tempo presente, non uno scienziato, non un artista che abbia eccitato invidia, o un individuo più o meno notevole che abbia ispirato un ardente desiderio di imitarlo... Solo si mangia, si beve, si dorme, poi si muore... Nascono altri e pure mangiano, bevono, dormono, e per non diventare cretini dalla noja, variano la loro vita con brutti pettegolezzi, con la *vodka*, con litigi, le mogli ingannano i mariti e i mariti mentiscono, fanno finta di non vedere niente, di non sentire niente, e un'influenza cattiva, perniciosa e banale pesa sui figli, e la scintilla divina si spegne in essi, ed essi diventano dei miseri corpi morti come i loro padri e le loro madri... „ (atto IV).

E tutto ciò è dunque fatale e immutabile? Tusenbah crede di sì; la vita resterà qual'è, per quanto i costumi possano mutare, e l'uomo continuerà ad amarla pur trovandola dura; non c'è senso nella vita. chi vi si adatta è felice. Mascia crede però che la vita debba avere un senso, che l'uomo debba avere una fede; o sapere perchè si vive, o tutto è morte. E Verscinin crede che in un tempo più o meno lontano la vita muterà e gli uomini saranno felici, per virtù dell'evoluzione procurata da noi, dal nostro lavoro, dal nostro dolore. Noi dobbiamo lavorare per la felicità dei nostri discendenti; questo solo è lo scopo della nostra esistenza, e può essere, quando si voglia, la nostra felicità, (atto II). Così egli dice: “ È penosa la vita! A molti di noi essa si presenta senza speranza nè uscita, ma ciò malgrado bisogna convenire che essa diventa sempre più chiara e più facile e pare non sia lontano il tempo nel quale essa diventerà perfettamente chiara. Prima l'umanità era occupata dalle guerre, riempendo tutta la sua esistenza con invasioni, scorrerie, vittorie; ora il tempo per ciò è passato, lasciando dietro a sè un vuoto che per ora non si sa con che riempire; l'umanità cerca con ardore e finirà per trovare. Soltanto, se trovasse presto!... Se si potesse soltanto all'amore pel lavoro aggiungere la cultura, e alla cultura l'amore pel lavoro! „ (atto IV).

La convinzione di Verscinin finisce di essere anche la fede e il conforto ultimo di Olga e di Irina. Dice questa: “ Verrà il tempo nel quale tutti sapranno perchè sono necessarie tutte queste sofferenze; allora non vi saranno più segreti, ma intanto bisogna vivere... bisogna lavorare, soltanto lavorare! „ E l'altra dice: “ Il tempo passerà, e ce ne andremo per sempre, ci dimenticheranno, non si ricorderanno più le nostre facce, le nostre voci, ma le sofferenze nostre prepareranno la gioia a quelli che vivranno dopo di noi; la pace e la felicità regneranno in terra, e quelli che vivono ora saranno ricordati con una buona parola, con una benedizione... Oh, cara sorella, la nostra vita non è ancora finita!.. pare che, ancora un poco, e noi sapremo perchè viviamo, perchè soffriamo. Oh se si potesse sapere, se si potesse sapere!„ (atto IV).

Il dramma si chiude su questa esclamazione disperata di Olga, in cui sono imprigionati ad un tempo lo strazio, la fede e l'anelito; e così dal quadro della vita volgare balza fuori il problema vivo della vita, e sorgono, ad uno stesso tempo, la critica e l'incitamento, la condanna ed il monito. Io non esito a ritenere quest'arte (poichè così mi danno diritto di chiamarla la naturalezza e il buon gusto della riproduzione, e la forza di molte scene, e il solido sviluppo dell'azione) buona e potenzialmente benefica, ed è perciò che l'augurio di buona fortuna anche in Italia, con cui chiudo queste pagine, è spontaneamente sincero.

Pinerolo

Guido Badino

Le Krack de Shakespeare

Il y a peu d' années, j'étais à Londres, en visite chez un auteur dramatique anglais trés en vogue. Il habitait tout près du Regent's Park une jolie " mansion „ au fond d'un jardin. La servante à qui je remis ma carte m' introduisit dans le cabinet de travail de son maitre, ce qui était une faveur toute spéciale. Je m' allongeai dans un fauteuil profond. Au bout de cinq minutes d'attente, J. Crawford Esq.re parut en " coin-du-feu „ de molleton blanc.

Saluts, poignées de mains, cigarettes.

— Ehbien, dear M. Crawford, que fait-on de nouveau ici, en matière de théâtres ?

— On suit la mode comme partout. Les Ibsenites continuent de se chamailler avec les ***philistins***, et pendant qu' ils se querellent, la " farce française „ joue le rôle du troisiéme larron.. Elle accapare tout le succès, il n' y en a plus que pour elle. Voyez les affiches: ***La poupée, Saucy Sally, The french maid...*** etc !

— Et la comédie de mœurs, le drame, qu' en faites-vous ?

— Oh ! le drame, il n' en faut plus, à moins qu' il ne soit très moderne et surtout très gai. Aujourd' hui, le public anglais redoute les émotions fortes. Il va au Théâtre pour digérer. Votre Victor Hugo, avec ses dénouements terribles, ne ferait pas un sou. Je le répète, c' est une question de mode... Comprenez vous ? Les goûts du public varient. Il y a dix ans, on ne voyait sur la scène que des ouvriers honnêtes et persécutés.

A présent, au contraire, tout est au *peerage*. Pour nous intéresser, un héros doit être au moins baronet; appartenir enfin à ce que vous appelez encore en France : the high life, (une expression bien vieillie chez nous). Les clubs aristocratiques, les drawing rooms, les courses, les réceptions royales, il n' y a que cela qui intéresse la bourgeoisie

et le menu peuple dont se compose la majorité des amateurs de spectacles. Un auteur adroit ne se soucie pas d' épurer les goûts du public. Quelque bas qu' ils soient, son intérêt consiste à les flatter.

— Mais... Shakespeare ?

— On le joue encore, de temps en temps, dans les faubourgs populeux... à Clerkenwell par exemple, mais pour le vrai public bourgeois de Londres, il n' est plus possible. D' ailleurs, ceux qui pretendent l' admirer le font par pur snobisme.

Si Shakespeare écrivait de nos jours, il ne trouverait pas un directeur pour monter ses pièces. Que diriez-vous d' un monsieur en veston comme vous et moi, qui paraitrait sur la scène un crâne à la main, pour vous dire :

" Etre ou ne pas être, cela est la question. „

... on lui jetterait les pommes cintes et les petits bancs !

— Alas, poor Shakespeare !

— Comprenez moi. Il faut travailler pour son public, et le connaître à fond. Quand un directeur me commande une pièce, je vais pendant plusieurs soirs de suite observer et noter quels sont les omnibus qui amènent les spectateurs au théâtre où elle sera représentée. Si les " bus „ venant de Paddington sont en plus grand nombre que les autres, ehbien, je fais ma pièce pour le public de Paddington... A ce métier là, je gagne deux cent mille francs par an..

— Mes compliments.

— Et c'est là le véritable art dramatique, en somme.

— Parfaitement. Good bye !

Achille Melandri

L' "EDIPO RE„

RAPPRESENTATO DA GUSTAVO SALVINI

Ormai quasi tutte le città italiane, oltre a molte capitali straniere, hanno ascoltato e applaudito Gustavo Salvini nell' *Edipo Re*: Napoli lo ha recentemente ammirato al *Real Politeama*, dove la tragedia sofoclea e il suo interprete principale furono dalla folla entusiasta onorati di prolungate e ripetute ovazioni. Dunque, la tragedia classica ha in sè ancora tanto di vita, da poter sfidare i pubblici stanchi ed inquieti del secolo XX, pur affacciandosi ignuda nelle sue riduzioni ai lumi elettrici del palcoscenico, e fatta ombra oramai di quel miracolo drammatico che dovette un giorno riassumere in sè tutte le altre arti non che gli altri generi letterari, e rappresentare la vita umana in ogni sua espressione, dai concitati lamenti del protagonista sino alla gravità delle meditate sentenze del coro. Inoltre i trionfi dell' *Edipo Re* attestano che a poco a poco il nostro pubblico si viene educando a una signorile larghezza di vedute artistiche, la quale gli permette di sentire il limpido e sereno capolavoro antico dopo il nebbioso dramma scandinavo o slavo o germanico, e di applaudire Shakespeare dopo aver riso piacevolmente agli intrighi salaci d'una commedia parigina. E questa liberalità del gusto moderno è indizio sicuro dell'elevamento della coscienza estetica popolare, la quale si vien facendo sempre più obbiettiva atteggiandosi variamente secondo lo spettacolo cui assiste, e trovando nelle circostanze della storia e dell' ambiente la ragione delle differenze e dei contrasti.

Con tutto questo non credo a una " resurrezione „ vera e propria della tragedia greca; ne escludo anzi la possibilità, appunto considerando i trionfi del Salvini: recentemente al teatro d' Oranges in Provenza e altrove si tentò di rinnovare l' antico teatro, con tutti i suoi probabili ornamenti accessori; ma si riuscì a uno sfoggio d'archeologia più che a un' opera d' arte. — Il teatro greco, nella sua forma complessa e completa finì con lo spegnersi della civiltà greca: i Latini che pur accolsero in Roma e vi coltivarono la commedia di carattere,

non furono troppo teneri, da quei pratici e grossolani uomini ch' essi erano, del teatro tragico; a creare e sentire il quale occorrevano anime ben più fini ed elette di quelle che applaudivano i frizzi di Plauto e di Terenzio e le scurrilità delle *favole atellane* prima, e si sarebbero quindi morbosamente appassionate per gli inumani spettacoli dell'anfiteatro. Quintiliano loda assai una *Medea* di Ovidio, che andò perduta; troppo poca cosa, anche se eccellente, per un popolo che diede tanti altri capolavori; e Seneca, a chi ha letto i Greci, sembra una parodia.

Il Cristianesimo uccise poi il teatro antico, anche come organismo scenico, sostituendogli la liturgia ecclesiastica; e il Medioevo occidentale creava il *Mistero*, mentre il bizantino si contentava delle fredde allegorie drammatiche delle virtù e dei vizî.

Dal Rinascimento in giù, nei paesi latini, il teatro tragico è tutto arte riflessa, anche quello dell'Alfieri; sorge invece dalla stirpe anglosassone Shakespeare, e dopo di lui, molto dopo, la tragedia romantica: una concezione del teatro più libera, più comprensiva, più tumultuaria, sebbene meno lucida, meno composta, meno finita del teatro greco.— I Greci si recavano di giorno al teatro come all' *agora*, con animo eguale, esercitando nell' uno e nell' altro caso un diritto e compiendo un dovere di cittadino: i moderni ci vanno di sera, dopo i lavori della giornata, stanchi e satolli, e per loro la rappresentazione è un superfluo, un lusso... La funzione dell' arte drammatica è dunque radicalmente diversa nelle due civiltà, come diverso è il teatro moderno dall'antico nel suo assetto materiale, nelle sue abitudini e nelle sue particolari necessità.

Sarebbe però assurdo il tentativo di far risorgere il teatro antico, tal quale esso piacque ai contemporanei di Eschilo, di Sofocle e di Euripide; assurdo in sè, come fatto artistico, senza tener conto dell' incertezza in cui brancolano gli archeologi a proposito dei particolari della rappresentazione, e senza toccare nè del coro, nè delle maschere, nè della musica, nè della recitazione.

Come adunque ha trionfato e trionfa il Salvini nell' *Edipo Re*?

L'*Edipo Re*, come tutte le tragedie superstiti dell' antica letteratura greca, trae la sua perpetua vitalità dal contenuto umano di cui è piena e dall' efficacia drammatica con la quale esso contenuto si svolge dinnanzi allo spettatore.

Non è questo il luogo di discutere il valore umano del *Fato* nell' orientamento della coscienza ellenica e nell' assetto religioso e morale dell'antichità; ma qui si può dire che gli va data una significazione più alta e più larga della consueta, essendo, per così dire, il dogma fondamentale di tutta la vita interiore degli antichi. — Che altro è, difatti, se non quel complesso ideale di ragioni ignote od

oscure, da cui rampolla l' infelicità umana, che tormentò gli Elleni come tormenta i moderni?

Di fronte al dolore, come di fronte al fenomeno naturale l' anima antica, percossa o maravigliata, foggiava le divinità e l' *Ananki*; quelle molteplici e varie quanto erano molteplici e svariati i fatti naturali manifestantisi nello spazio e nel tempo; questa una, diffusa, indeterminata, impenetrabile, potentissima, riassumente in sè tutte le fonti sconosciute della sventura e superiore alle stesse divinità. Gli dei avranno templi e simulacri ed altari e vittime, e saranno lodati nei carmi: il Fato non verrà mai rappresentato dagli artisti, e non avrà culto nè di sacerdoti nè di poeti. Vuol essere concepito adunque come la somma delle volontà misteriose che governano, con apparente o reale ingiustizia la vita: volontà misteriose, che la scienza moderna in parte ha penetrato e formulato, con la legge dell'ereditarietà, con l'economia politica, con la fisiologia, con la psicologia individuale e sociale.

Ma gli antichi diedero forma concreta ed espressione artistica all'opera del Fato su l' umanità con la creazione, o meglio (poichè un germe storico dovea pur esserci) con lo sviluppo rigoglioso dei cicli di leggende: intorno alla reggia di Tebe e alla casa degli Atridi si venne a poco a poco raccogliendo tutto il dolore umano nelle sue ragioni oscure e nei suoi effetti manifesti di passioni e di lacrime. E quando, già fiorita e sfiorita l'epica narrativa con gli aedi e coi rapsodi, già sorta la lirica lesbica e dorica con la diretta significazione del sentimento, la poesia greca si volse a creare la più completa forma d' arte, il dramma trovò già pronta la materia nelle leggende dell' epopea, e la forma nei canti dei lirici soggettivi e corali: il teatro sorse, e fu come l' ideale riproduzione della vita umana. Ideale riproduzione, ho detto: poichè la leggenda particolare ebbe valore universale e il protagonista fu un simbolo di sventura: non altrimenti Rolando, l' oscuro prefetto della marca di Bretagna perito a Roncisvalle in un' imboscata di predoni baschi, divenne pei Franchi il simbolo del valore cristiano in difesa della fede e della patria.

A chi pertanto si accosti al teatro antico senza far queste considerazioni, la tragedia classica può sembrare mostruosa o goffa nella sua contenenza; e il vigore drammatico e l' eccellenza dell' arte possono parere insufficienti a far rivivere uomini e passioni e casi tanto fuori non solo delle nostre vedute, ma pur della norma comune. Chi invece si giustifica prima storicamente quel modo di concepire e di idealizzare la vita, non può quindi non sentirsi preso negli allacciamenti vorticosi del dramma, e non palpitare e fremere e inorridire dinanzi a quel concitato svolgersi di avvenimenti, che involontariamente vi fanno passare da uno stato di serena felicità alla commozione più viva e al dolore più intenso e disperato. C' è dunque nella tragedia antica un elemento sempre vitale, all' infuori e al di sopra dell' assetto scenico, della musica, e delle maschere; all' infuori e al di sopra del Fato: c'è

l' arte, l' arte di esprimere drammaticamente l' infelicità umana e che ove s' incontri in un attore che degnamente l' interpreti, è viva oggi come era viva nell' antichità.

E Gustavo Salvini non vuole, rappresentando l' *Edipo Re*, tentare un risorgimento del teatro classico; ma vuole ai moderni mostrare soltanto ciò che di quel teatro costituisce la perpetua giovinezza, lasciando che ciascuno poi completi col pensiero lo spettacolo come la sua cultura e il suo genio gli suggeriscono.

E bene egli ha scelto l' *Edipo Re* di Sofocle, reputato anche dagli antichi la perfetta fra le tragedie del più greco fra i tragici; e la sua divisione in tre quadri, e l' aver affidato la parte del coro a un corifeo e a qualche altro nuovo personaggio (riforme volute dall' ignoranza nostra intorno a molti particolari del teatro classico e dalle esigenze della scena moderna) non sminuiscè visibilmente l' interesse drammatico della tragedia, che nasce sopratutto dallo svolgersi dell'azione intorno al protagonista.

Nessuno in vero, per quanto vi si ponga armato di filologia e d' erudizione e con anima di poeta, può misurare la grandezza tragica e l' efficacia drammatica dell' *Edipo Re* alla sola lettura: occorre il teatro; occorre che l' azione si rinnovi sotto i vostri occhi nel suo logico svolgimento, che il dialogo riacquisti nella parola parlata la sua vita, e che i sentimenti da quello significati vengano espressi per i gesti della persona e la modulazione della voce; occorre insomma la scena con i suoi inganni e le sue seduzioni, con i suoi artifici e la sua verità. Soltanto dopo aver assistito a questo *Edipo Re* ho potuto giustificare a me stesso la secolare universale adorazione per l'arte dei Greci

E Gustavo Salvini (siam troppo giovani per poter fare paragoni con altri attori e non conosciamo la recitazione del francese Monnet-Sully) mi è parso grandissimo: in lui la solennità regale non si scompagna dalla umana naturalezza, e il verso del Maspero esce dalle sue labbra limpido e vivo senza asprezze e senza monotonia di cadenze; mentre l'intonazione della parola, il gesto, calmi e misurati da prima, si vengono man mano riscaldando sino alla catastrofe, dove pare che tutte le sventure lacrimate nei secoli si addensino intorno al capo di quel re spodestato e cieco, incestuoso e parricida.

L' interesse incomincia alle prime scene, quando, mentre il popolo afflitto per la pestilenza sta adunato, arriva Creonte col responso dell'oracolo delfico: doversi trovar l'uccisore di Laio e punirlo d'esiglio o di morte. L' allocuzione terribile di Edipo dai gradini della reggia è l'ultimo atto da lui compiuto nello stato dell'ignara felicità, poichè alla scena con Tiresia che egli costringe riluttante a parlare, si comincia a turbare la maestà delle sue parole: di re sereno e pacifico diventa uomo appassionato, roso dal sospetto della congiura e acciecato dall'ira

contro l'indovino e il cognato Creonte. A questo punto, dove la complicazione drammatica raggiunge la più alta intensità e donde incomincia lo svolgimento graduale della catastrofe, Gustavo Salvini riempie la scena e il teatro del suo magnanimo generoso furore: la tela cade tosto su le strofe moderatrici del coro.

Il secondo quadro comprende le scene più tragicamente drammatiche: la dichiarazione del mistero, che incomincia con la morte di Laio narrata ingenuamente da Giocasta e finisce con il confronto tra i due pastori, il corinzio e il tebano.

Come è terribile quello smarrimento sempre crescente di Edipo che si sa parricida prima e poi incestuoso, e arriva alla conoscenza della verità, faticosamente, combattuto fra la brama ansiosa di sapere, e la gioia di trovar mendace l'oracolo! ma lo svolgersi rapido dell'azione lo trae sempre, volta per volta, dall'illusione in cui si culla per poco, e lo piomba in un buio sempre più fitto, in un affanno sempre più sconsolato! E quanta freschezza e semplicità in quel pastor di Corinto, che arriva apportatore di lieta e insieme triste novella, e poi è la cagion prima onde il vero si scopra! — E quel contrasto fra i due pastori, che il re costringe con la violenza a parlare, come preso dall'ossessione della verità, come sitibondo della propria sciagura?

Sì! quando Edipo, conscio omai degli orribili misfatti da lui inconsapevolmente compiuti, aggirandosi come forsennato su la scena urla: “ Sole! sole! „ pare che intorno a lui turbini e percuota tutto lo strazio dell'universo, e un senso di sgomento, una pietà infinita s'impadronisce dell'animo dello spettatore, che tutto all'intorno dimentica e si sente travolgere anch'egli, misero atomo di polvere, nei vortici impetuosi di quel vento di disperazione.

Con l'annunzio ferale del suicidio di Giocasta appiccatasi nelle sue stanze e dell'accecamento del re s'apre il terzo quadro: la bufera è passata; resta la devastazione. Una flebile pietosa melodia prenunzia l'arrivo di Edipo: è cieco, e brancola, così deturpato e sanguinante, scendendo i gradini della reggia che abbandona per sempre, e salutando la città dove fu grande e felice: pare l'incarnazione del dolore che passa, l'umanità che dai paesi della gioia s'avvia lentamente per gli esigli del pianto. Edipo non può, senza fremere d'orrore, ricordarsi d'essere stato figliuolo e marito; ma egli è padre, e Creonte che ha assunto la reggenza gli concede un ultimo abbraccio con Antigone e Ismene... scena pietosissima questa nella sua tenera accorata semplicità! il monarca omai non esiste più: è l'uomo più sventurato, in cui ogni coraggio vien meno e sottentra desolata la rassegnazione; e il re di Tebe, il trionfatore della Sfinge, parte cieco e mendico per le solitudini del Citerone.

Chi oserà dire che l'*Edipo Re* rappresentato da Gustavo Salvini è un'esumazione archeologica?

Guglielmo Felice Damiani

Il Palcoscenico

" Il gigante e i pigmei, commedia in 4 atti di E. A. Butti, rappresentata per la prima volta al "Manzoni„ di Milano.

Il buon successo non ha arriso che per metà a questo nuovo lavoro di E. A. Butti, cui tutti auguravamo un trionfo, avendo fede nell' ingegno e nella pertinacia dell' ormai chiaro scrittore e drammaturgo; ma, ciò malgrado, a me pare che *Il gigante e i pigmei* contenga tante e tali peculiari qualità artistiche, da non doversi gittare in quell' oblio al quale si accennava, uscendo dal teatro, dopo la caduta dell' ultimo atto, che aveva seguito gli applausi dei due primi e i contrasti del terzo.

Il Butti ha scritto un primo atto, per esempio, che riconferma in lui una più che felice tempra di commediografo: tutti riescono a fare un primo atto, si dice, ed è vero nella maggioranza dei casi; ma soltanto in rarissime eccezioni, nei lavori mancati in parte alla prova scenica, noi riscontriamo la metà o un quarto dei pregi notati in questo atto del Butti: un dialogo forte, bello, serrato; uno spirito acuto, quasi sempre di buona lega, divertente; una impostatura di caratteri magistrale; un' ossatura scenica lodevolissima, con un buon effetto finale.

Il male è che quel dialogo, in seguito, diventa rettorico, scolorito, uggioso; lo spirito qua e là inopportuno; e i caratteri si perdono nell' incertezza dei contorni, nell' inconseguenza di ciò che avevano promesso, nell' inverosimiglianza di uno svolgimento voluto, nella fiacchezza di una sceneggiatura talvolta puerile. Due soli, tra i personaggi, mantengono il rilievo iniziale: quello della moglie del Poeta (Tina Di Lorenzo), che, pur essendo un tipo studiato dal vero, non risulta, qua e là, logico nelle sue stranezze di donna perversa e pervertita, raffinatamente ingannatrice e volgarmente sensuale; e quello di Lucio Zoboli (Armando Falconi), letterato mancato e critico che, dalla propria impotenza produttiva, ha fatto sbucar fuori gli aculei di una maldicenza spietata, di un sarcasmo inesorabile, di un cinismo a volte ributtante.

Ma quel Gigante (Flavio Andò), il poeta illustre, la gloria nazionale, il letterato senza macchia, che dopo aver indossata la camicia rossa consumò la sua vita nello studio e nell' insegnamento, — quel Gigante come risulta rettorico, sulla scena, e quale senso di pietà ispira, nella sua dabbenaggine, nella sua insufficienza contro i casi della sua vita domestica!

E la deficienza scenica di questo tipo, che potrebbe anch' esser vero nella vita, ma che è inverosimile nel teatro, è la cagione principale dell' insuccesso del lavoro.

Un altro grave appunto va fatto al Butti, e la critica non lo ha taciuto: quello di non aver egli saputo, nel far la satira dello stato letterario attuale, trovare la serenità necessaria per farla gustare dal pubblico, e

creare almeno un tipo, fra i tanti, che non fosse balordo o cattivo, d'ingegno superficiale o intrigante, con un pizzico d'amor proprio o un tantino di fede nelle proprie forze e nel proprio avvenire.

Possibile che il Butti, che pure ha tanta fede nella propria attività intellettiva e che non certo deve all'intrigo e alla camorra il posto occupante nelle patrie lettere, non ne abbia conosciuto uno solo da contrapporre agli altri?

In conclusione, io credo che, se opportunamente riveduto, rifatto addirittura qua e là, tagliato, rifuso, rinvigorito nei punti deboli, ravvivato dove l'interesse manca, smussato in qualche crudezza, reso più logico in qualche episodio, più conseguente nella dipintura dei tipi, e specialmente di quello del protagonista, *Il gigante e i pigmei* potrà cancellare il ricordo di questa prima rappresentazione, e ottenere quel suffragio di applausi universali cui ha diritto l'ingegno fervido e ben nutrito d'osservazioni e di studio di Enrico Annibale Butti. Io, se fossi in lui, dopo questa prima prova fallita, dando ascolto alla buona critica spassionata, rifarei addirittura da capo il 2°, il 3° e il 4° atto, e cercherei, magari, di fermarmi al terzo. Un mese ancora di lavoro, e molto probabilmente l'esito assicurato.

Milano, 24 Gennaio.

Pasquale De Luca

« La morte di Socrate » dramma in 2 parti di Riccardo Carafa d'Andria al « Politeama » di Napoli

Da qualche tempo a questa parte il vecchio Socrate compare con inconsueta frequenza sui palcoscenici italiani, rievocato nelle note più caratteristiche della sua figura e del suo pensiero da filosofi e da artisti, ricercatori forse di strane analogie e di ricorsi storici. In breve volger d'ora abbiamo avuto *Dall'Eutifrone* di Giovanni Bovio, questa *Morte di Socrate* di Carafa d'Andria, e tra breve *Socrate* di un signor Pastore, pronto — credo - per la rappresentazione. Non è il caso qui di accennare al lavoro del Bovio. I lettori della *Rivista* ne ebbero notizia quando esso fu rappresentato al *Mercadante* da Alfredo de Santis. Le scene attiche del filosofo napoletano sono tale opera di sapienza e di poesia che, pur contenute nei limiti della visione teatrale, sorpassano i confini di essa, e parlano con voce più profonda e più alta, così che fan rivivere dinanzi a noi con la figura di Socrate tutto il mondo greco nella lotta contro il vero ed il giusto. Quello che sarà il *Socrate* del Pastore diranno altri a suo tempo. Io dico oggi che questo che il Carafa d'Andria costrinse nei suoi due quadri non mi persuade nè mi convince; e, col darmi una riproduzione di maniera di costumi greci, mi presenta piccola e meschina quella figura di Socrate che avrebbe dovuto invadere e dominare la scena.

L'A., prendendo le mosse dal giudizio di Socrate, ci trasporta dinanzi al Tribunale degli Eliasti. Socrate deve difendersi dall'accusa di empietà che il poeta Melèto ha pronunciata contro di lui: ma egli, più che difendersi, divaga ed ondeggia, sì che a un punto ci appare un demagogo ancor più vuoto di quelli contro cui egli non risparmia i suoi strali. È condannato a morte e condotto, grave di catene, nelle carceri. Lì tra i suoi più fedeli discepoli, il gaio Apollodoro, l'acuto Critone, Fedone, filosofeggiando beve la cicuta e muore. Tutto è qui, nè poteva essere di più: poichè Platone ci aveva tracciata chiara e decisa la linea della prigionia e della morte del Maestro. Ma, ahimè, come piccolo, come meschino quel Socrate che si convelle e si contorce, che piange nelle chiome dei suoi figliuoli, che boccheggia, tremante, sul suo lettuccio!.

Oh, Fedone non aveva detto ad Echecrate: " Morì con sì forte animo e sì generosamente, ch'ei mi simigliava ad un che, andando all'inferno, ci va non senza volere divino? ". Non forse egli " non tremando niente e non mutando nè il colore nè l'aspetto, ma, secondochè era solito, con quei taurini occhi guardando.... appressò il calice alla bocca e bevve securamente e d'un fiato " ?..

Or se la figura di Socrate appare piccola e meschina è colpa dell'autore o dell'interprete? Nè dell'uno nè dell'altro, ma di Socrate stesso che vive nelle pagine di Platone la vita d'un semidio; di quelle cose non mortali e che delle cose mortali non hanno nè la debolezza, nè la fiacchezza nè la caducità. Egli balza dalla maravigliosa trama del dialogo greco come il simbolo della sapienza e della giustizia; e noi l'abbiamo sentito a noi d'accanto — nella febbrile lettura — senza raffigurarci neanche le linee del suo volto, senza determinarne le sue caratteristiche fisiche. Chi mai ha pensato ch'egli potesse tremare, contorcersi, sorpreso dalla potenza del veleno?... Che potesse intenerirsi sino alle lagrime, abbracciando per l'ultima volta i figliuoli? Nè Platone ce lo dice, nè noi potremmo supporlo. Giovanni Bovio quando chiuse le sue scene attiche, fece gridare al poeta — nel mentre Socrate veniva condotto, legato, dopo la condanna: " Con quel vecchio passa tutta la giovinezza dell'Ellade! " E questa frase è un impeto lirico e il risultato di tutta una profonda penetrazione dell'essenza della personalità di Socrate. E a noi pare appunto che non si possono trasportare sulle scene certe figure che a noi la storia o la tradizione han rimandate, circonfuse come dalla sottil nebbia della leggenda, senza investirle con un soffio potente di poesia, senza vivificarle con la nobiltà di un'idea che sorpassi la semplice e piana riproduzione degli avvenimenti umani. Socrate appartiene a queste figure, e a me pare ch'esso debba venire a noi idealizzato e disumanizzato. Per ciò basta Platone, che dai suoi dialoghi sparge sì fulgido lume di arte e di poesia, sì che ancor oggi essi dicono a noi qualche cosa di nuovo e di vero, come quelle opere immortali che di cose immortali si occupano. Or, anche ammesso tutto ciò — che può essere un mio convincimento personale, errato forse — io voglio dire che basterebbe considerare la giovanile audacia con cui Riccardo Carafa d'Andria ha affrontato il pericolo di far rivivere Socrate sulla scena, per giustificarlo in parte le deficienze del suo lavoro, se non per lodarlo. Egli, ha d'altra parte, seguito — in molti punti — a passo a passo la traccia di Platone; ma non si è accorto che quelle frasi messe sulla bocca di una persona viva, moventesi sul palcoscenico, venivano a perdere molta parte della loro essenza e del loro significato, non solo ma quasi facevano dileguare ogni illusione del vero. Un inganno in cui egli è caduto inconsapevolmente, forse, e che riverbera su tutto il dramma come una vaga impressione di superficialità e d'inconsistenza.

Per la cronaca — e anche perchè in questo *Socrate* il Carafa d'Andria rivela qualità di sceneggiatore abile e disinvolto davvero encomiabili — diciamo che il lavoro fu applaudito e procurò all'autore parecchie evocazioni al proscenio.

G. Pagliara

" La semina " di Washington Borg: la tesi?

Il lavoro di Washington Borg, rappresentato al Teatro *Fiorentini* dalla compagnia Mariani, è stato variamente giudicato nei resoconti critici dei giornali quotidiani e di qualche giornale d'arte; ma a me sembra che non sia stato considerato nella sua vera luce e che non tutto il bene che si poteva dire si sia detto, nè quanto di male si è rilevato corrisponda esat-

tamente alla verità. E poichè il lavoro è tale, che se non per il suo contenuto, almeno per quello che rappresenta come indice di un nuovo e potente ingegno drammatico deve interessare e pubblico e critici, non credo superfluo poche altre osservazioni.

Si è affermato, quasi unanimemente, che esso lumeggi una vecchia tesi, già sfruttata da grandi e piccini, quella delle degenerazioni ereditarie ad opera del germe letale che si tramanda di padre in figlio; ed. evidentemente, s' è fatta allusione agli " Spettri " dell' Ibsen. Ora io non credo che cotesta affermazione sia esatta. Se una tesi è nel lavoro — e potrebbe anche dirsi che non vi sia, tanto essa è divenuto dramma umano, intenso e vario — questa tesi è molto più semplice, più intuitiva e più generale di quella del grande Norvegese.

Chi sono Gianni, Celio, il marito di Nunzia, l' amante della Rossa? In che si distinguono l' uno dall' altro? Perchè io non so considerare il lavoro se non collegando e differenziando fra loro queste persone, ognuna delle quali nelle sue peculiari condizioni di coltura e di morale, è l' esponente dell' unico dramma e concorre a completare la visione dell' artista.

Gianni, a differenza degli altri, è un uomo colto e ricco, ma, come tutti gli altri, è la personificazione dell' egoismo sessuale e sensuale, che cerca ed ottiene e, quando urta nell' ostacolo, strappa la soddisfazione dei suoi bassi desiderii con l' incoscienza e con l' ostinazione di cui usa il bruto con la sua femmina. Se Celio obbedisce al fuoco dei suoi vent' anni, agli eccitamenti del caldo e dell' odore del fieno; se il marito di Nunzia, dopo di aver lavorato come può e quanto può, chiede con troppa frequenza alle grossolane carezze della sua donna il diversivo e l' obblio, e fabbrica un esercito di figli; se l' amante della Rossa, tipo di furfante, sfruttatore di donne, stanco di una, avvizzita dai suoi baci e dalle cure della maternità, fugge con un' altra più fresca e capace di dargli più liberi sfoghi e più facili eccitamenti; egli, Gianni, assetato di godimenti, con le raffinatezze della sua coltura e dell' agiatezza in cui vive, nell' esuberanza della sua natura gagliarda, chiede alla sua donna baci e carezze, carezze e baci. Che dai suoi amplessi venga fuori un nuovo essere o no non entra nei suoi calcoli; egli ama per amare, avvicina la donna per la donna, e quando ha calmato i nervi ed i sensi è felice, ha raggiunto lo scopo e passa innanzi. Egli sente solo i suoi dolori: soffre per i figli quando son venuti al mondo e son malati e sono per uscirne, e ne soffre tanto più quanto essi diventano un ostacolo fra lui e la moglie, e scavano l' abisso. Ma, tutti costoro dànno la vita a nuovi esseri, tutti indistintamente per la febbre di godere che li possiede, e per lo stimolo prepotente dei sensi, senza pensarci, direi quasi, senza volerlo: così Gianni non pensa al male che trasmette, così Celio, così il marito di Nunzia, così l' amante della Rossa non si preoccupano dell' avvenire delle loro creature e della miseria e peggio, cui le espongono: Gianni esclama:

" *Sarò un viziato ma non ho che farci* ". Celio: " *fu il sangue che bruciava nelle vene, il caldo e l' odore del fieno* ". Nunzia, con la sua calma ignorante: " *vengono, che dobbiamo farci, è Iddio che li manda!* " Ed il seme sparso, prodigato, abbandonato, senza sentimento e senza coscienza, porta al mondo le innocenti creature che, appena affacciate alla vita, ne escono distrutte dal morbo ereditario: o quelle che non conosceranno mai le gioie della famiglia perchè, come fardelli inutili, verranno spediti all' ospizio; o le altre che rimarranno vittime delle privazioni o, quanto meno, languiranno negli stenti e nella miseria; o le altre, infine, che, ad espiazione delle colpe dei padri, vittime della ribellione selvaggia della femmina che li ha partoriti, spariscono nelle nebbie del temporale, trasportate dalla furia del torrente!

Che diventa in questa grandiosa visione — che l' arte sapiente del Borg

ha attuato in poche scene dense di pensiero, ricche d' osservazione, ora riboccanti di un lirismo nuovo al nostro teatro, ora improntate ad un realismo che non esito di chiamare zoliano — la vecchia tesi delle degenerazioni ereditarie? Se il Borg avesse compreso il dramma di Gianni fra gli accessorii, di sfondo, ed avesse dato rilievo di centro a quello di Nunzia che vede crescere i suoi figliuoli e non ha pane con che sfamarli, il lavoro non sarebbe per questo sostanzialmente mutato e nella significazione e nel colorito.

Non originale forse la tesi, o, meglio, l'idea che lo anima e vivifica, ma non identica a quella dell' Ibsen. Se mai, se un precedente sul teatro é da assegnare al lavoro del Borg, più vicino a noi dobbiamo guardare, in casa nostra, nell'ultimo lavoro del Bracco " Sperduti nel buio ". E, di vero, che altro è il duca di Valenza se non un fratello maggiore di Gianni, che Nunzio e Paolina, i due sperduti nel buio, se non i gemelli delle misere creature della " Semina "?

Non è il caso di insistere diffusamente sulle relazioni che passano fra i due lavori, sui pregi e sui difetti che li avvicinano o li allontanano: — si potrebbe, ad esempio, notare come a differenza del duca di Valenza, Gianni, nel suo carattere, così diligentemente studiato e riprodotto, sia una vera creazione e costituisca perciò uno dei meriti principali della " Semina " — ma a me basta constatare il fatto che una idea li anima, comunque essa prenda corpo e forza di dramma nelle due diverse concezioni.

Non è strano però che " la Semina " abbia dato luogo a varie interpretazioni. Come ogni opera d'arte in cui palpiti nella sua universalità una idea complessa, il lavoro del Borg prospetta, nei suoi varii momenti, i singoli fattori dell' idea medesima, man mano che la viene elaborando in forma sensibile; tutto sta nel cogliere il principio generale ed universale che li comprenda e li riassuma tutti, questi singoli fattori, in unità di organismo scenico, in quanto unità di concezione. Nella " Semina " insomma, è la tesi dell' Ibsen, è, ad esempio, quella degli " Avariès " di Brieux, ma non semplicemente, non come principio unico informatore del dramma, ma come i vari aspetti di una idea più vasta, più complessa e più matura.

Queste modeste osservazioni sono surte spontanee dalle due rappresentazioni della compagnia Mariani ed ho voluto riassumere brevemente perchè m' è parso doveroso ed onesto rimuovere un' accusa che, se non vale, a snaturare il lavoro, certamente ne falsa in gran parte la significazione, mascherandone l' idea.

Non ho pretese di critico e perciò non entro nella disamina minuta del dramma, quanto ai mezzi di cui l' autore si è servito per dar corpo all' idea, e all' efficacia di convinzione che egli abbia raggiunto sull' esplicazione dei caratteri e sulla dipintura dell' ambiente. Ma non so omettere un' ultima osservazione che ha il suo lato melanconico, ed è questa: i difetti che il lavoro ha mostrato alla luce della ribalta non sono tali da sminuirlo nel favore del pubblico e nell' estimazione della critica: sono difetti cui non può sottrarre il suo lavoro un autore che per la prima volta riesce a veder vivere sulla scena una costruzione audace del suo pensiero; che alla lettura non vengono fuori e la luce della ribalta scopre ed ingrandisce.

Ed il lato melanconico è una domanda che non ha bisogno di risposta: Se il Borg, che è un lavoratore cosciente e sapiente, un innamorato dell' arte, non fosse stato costretto, per lunghi anni, a veder vivere e palpitare i suoi drammi semplicemente nel suo cervello d' artista, a tanta maturità di pensiero e magnificenza di forma non accoppierebbe ora la sapienza dei mezzi, la padronanza assoluta della tecnica, e non sarebbe, da tempo, fra i nostri più acclamati autori di teatro?

Di chi la colpa?

Napoli, Febbraio.

Vittorio Gesmundo

“I ladri„ dramma in tre atti di G. Cassisa

Il teatro sperimentale Fiorentino, di cui ho detto nell'altra mia corrispondenza, continua..... qui ci vorrebbe un bell'avverbio, trionfalmente, per esempio, ma è meglio non esagerare, continua dunque fra la simpatia sempre maggiore del pubblico.

E poi dicono che in Italia non si va al teatro di prosa! Davanti a quelle molte brave persone che, non temendo delusioni accorrono e ascoltano e sono anche disposte ad applaudire, fa male al cuore a pensare che gli iniziatori dell'opera riescano a dare niente di meglio, perchè — a quanto pare — il buon Dio non vuole che l'esigua schiera degli autori drammatici Italiani si accresca di qualche recluta nuova. Perciò è stato molto bene che questa volta accanto al lavoro nuovo nostrano abbia avuto luogo una novità straniera, il delizioso *Boubouroche* di Courteline, che si è trovato a posto sul palcoscenico del *Salvini* Fiorentino come su quello Parigino del signor Antoine. Peccato che non possa parlare di questi due mirabili atti, e mi tocchi invece dire di quegli altri tre del signor Cassisa.

Badiamo; anche il Cassisa deve essere una persona di ingegno, che ha avuto una certa idea drammatica, non nuova, ma dalla quale pure — i casi sono tanti — si poteva trar fuori qualcosa; egli deve aver intravisto un non so che, ma non mi pare proprio che sia riuscito a farlo vedere agli altri. Egli dunque deve aver pensato a quello che avrebbe fatto Sofocle se fosse stato Siciliano, e avesse ridotto Edipo alle proporzioni di un umile operaio dell'isola bella ed infelice e invece che nel limpido linguaggio dell'Attica lo avesse fatto parlare in un dialetto Italo-Sicano infiltrato di alcune derivazioni Cafre. Perciò ha immaginato che in un paesetto della Sicilia, un certo Iaco Maisonno, implicato in un affaruccio di rapina, sia stato in galera per venti anni; quando ritorna, costui ritrova la cara consorte e la amata figlia ottimamente provvedute da Don Marco Favaloro, sindaco del paese, che in tal modo gli paga un vecchio debito di gratitudine in quanto che fra i compari della vecchia rapina c'era anche lui. Fin qui niente di male; il guaio sta invece in questo che Caterina, la figlia, è innamorata di Miuzzo, un giovanotto figlio di ignoti, insieme col quale era cresciuta in casa di Favaloro; e che il rispettabile sindaco invece di accontentare i due giovani cuori ha fatto e fa di tutto per impedire il matrimonio. Miuzzo reduce dalla Tunisia dove è andato a lavorare, cerca di capire la causa dell'opposizione; ma invece di una spiegazione trova due carabinieri che lo arrestano e lo mettono dentro quale complice di una nuova rapina. Fortunatamente riesce a provare l'alibi ed è prosciolto, ma da buon Siciliano, rimette subito le cose a posto, ammazzando il Favaloro. Tolto così ogni ostacolo alle non bene auspicate nozze — c'è anche una vecchia strega che fa alla ragazza delle spiacevoli profezie — egli impalma la donna del suo cuore. Ma all'ultimo momento, quando gli sposi tornano dalla funzione, interviene la madre di Caterina, che calma i suoi bollenti spiriti, gridandogli in faccia: costei è tua sorella. Egli risponde: allora ho ammazzato mio padre, e va a costituirsi ai carabinieri.

Nessuno nega che su questa trama non si potesse fabbricare un drammone analogo ai *Mafiosi in carcere* o ai *Misteri della camorra*, ma è mancata la violenza brutale necessaria a questo tipo di lavori. In fondo saranno ladri quei suoi personaggi, ma discorrono come persone per bene, anzi manifestano dei sentimenti di molto gentili verso la tenera famigliola e verso il paese natio, che fanno pensare all'ideale di perfezione morale predicato dai libri di testo per le scuole elementari. Il difetto fondamentale del lavoro sta appunto in questo: i personaggi non sono uomini, non

sono astrazioni, non sono proprio nulla. Colla stessa intelaiatura, coll'identico intreccio di scene si poteva condurre l'azione abbastanza bene: ma ogni singola scena, nel modo come è trattata, è sbagliata da cima a fondo; il dialogo è piano, insignificante, anche dove l'azione potrebbe essere robusta. Forse qualche lungaggine è dovuta alla ricerca continua di rappresentare l'ambiente; ma non perciò è giustificata perchè la pittura non c'è se non nell'addobbo scenico, nei nomi e nei vestiti.

Ma quello sovra tutto che deve aver rovinato la fattura del dramma è la lingua in cui è scritto: non mi scandalizzerei affatto dei sicilianismi, delle frasi dialettali, che anzi servirebbero bene a dare la verosimiglianza locale. Invece succede che questi personaggi Siciliani vogliano parlare in Italiano, e non sapendolo affatto, per esprimere i loro rudi sentimenti ricorrono ad una fraseologia melodrammatica e sgrammaticata che fa proprio dispiacere. Fate parlare un operaio a modo suo ed egli vi esprimerà con tutta l'efficacia i proprii sentimenti, imponetegli invece di parlare bene e, la sua parola non solo sarà ridicola in sè, ma tradirà continuamente il sentimento. Capisco che deve essere difficile tradurre in Italiano una cosa pensata in un dialetto, ma quando c'è tolto una vera forza di passione, anche nella riduzione letteraria rimane la traccia del vigore primitivo. Tutti sanno che i tessitori di Hauptmann sono scritti nel duro dialetto Slesiano; ma tutti sanno che pure nella riduzione tedesca e nelle traduzioni in altre lingue poco si perde di quella intima robustezza.

Giulio Caprin

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Il Secolo XX, anno II, num. 2 — C. C. E., “Una visita a Tommaso Salvini„.

L'Autore descrive prima la casa, a Firenze, dell'illustre artista; del quale poi ricorda le prime armi, le prime ansie, le prime vittorie: quindi riferisce alcuni giudizii del grande tragico su attori e attrici, sulla Duse, cioè, “per la quale ha un' ammirazione deferente„ — su Tina di Lorenzo, su Ermete Zacconi, sul Ferravilla, su Zago, sul figlio Gustavo, e sul tipo del *Sciosciammocca*, creato dallo Scarpetta, tipo che il Salvini crede “falsato da un difetto di origine: di volere cioè rappresentare come persona di spirito un imbecille„.

“Infine, giudicando se stesso e le sue attitudini, il Salvini dice di esser migliore nella commedia che nella tragedia. Essendo le sue qualità più specialmente tragiche, egli nella tragedia studiava pochissimo; invece, per la commedia aveva bisogno di molto studio, che, secondo lui, è il più grande fattore di un successo durevole„.

La lettura, anno III, num. 1. — Edmondo De Amicis. — “Ferruccio Benini e Giacinto Gallina„.

Edmondo De Amicis, presenta la figura artistica di Ferruccio Benini, rilevandone i pregi grandissimi, e di Giacinto Gallina: e ricorda l'opera comune dell'attore insigne e del commediografo illustre. “Quante ansie, quanti sgomenti, ma anche quante gioie trionfali hanno provato insieme! Il Gallina aveva del suo valoroso interprete un concetto altissimo, e gli voleva bene come a un fratello. Parlando di lui non lo chiamava mai che Ferruccio. Soltanto delle sue nuove commedie egli dirigeva le prove; per tutte le altre lasciava fare al Benini, nel quale aveva fiducia assoluta. È curioso sentir dall'attore fino a che punto egli avesse preso in uggia le sue commedie del primo periodo, che gli parevano antiquate, manierate, puerili; fino al punto di trattar d' imbecilli i critici che gliele lodavano e scappar dal teatro, ogni volta che potesse, quando le rappresentavano. Del che io pure posso far fede, poichè, trovandomi una sera accanto a lui nella platea di un teatro di Torino dove si rappresentava con gran successo una delle sue commedie antiche, non gli vidi far mai il più leggero segno di compiacenza quando gli applausi scoppiavano; lo vidi anzi qualche volta fare il viso imbronciato, come se s'applaudisse un suo rivale indegno, e ogni tanto scrollar le spalle, guardando il pubblico in aria di commiserazione.„

“E non di meno egli aveva in capo e lo diceva spesso al Benini, di fare un giorno, deliberatamente un'enorme offesa all'arte, una *commedia commerciale*, come la chiamava, una furfanteria solenne, ma che, levando un gran rumore, gli avrebbe fruttato i mezzi d' assestare una buona volta i suoi affari...„

“Accorse al suo letto di morte, nell' Ospedale di S. Giovanni e Paolo,

il suo fedele Benini, oppresso dall'angoscia. Lo trovò già ridotto uno scheletro, disperato d'essere all'ospedale, donde chiedeva, supplicando come un fanciullo, che lo portassero a casa; il che non era più possibile. Ma al vedere il caro compagno delle sue lotte e delle sue vittorie, all' udir quella voce in cui per tanti anni era suonato nei teatri il suo pensiero, si rasserenò, parve che gli ritornasse un raggio di speranza, e con gran passione, ansando, parlò all'amico della nuova commedia *Senza bussola*, che aveva incominciato, e a cui presagiva un successo grande; e gli andava ripetendo: — *Vedrai, Ferruccio, vedrai!* — ; e l'amico, soffocando il pianto e sforzandosi di sorridere, fece eco alla sua ultima voce di speranza. Con questo supremo conforto morì. „

" — Sopravvive nelle sue opere — è la frase usuale. Ma è giusto dire che sopravvive in gran parte anche nell'anima, nell'arte, nella voce del suo amato Benini, il quale prosegue a far palpitare e trionfare nei teatri d'Italia le sue più nobili e più belle creazioni. E anche quando l'attore insigne avrà raggiunto di là dalla vita il grande maestro, per lungo tempo andrà unito nella memoria dei posteri il nome del Benini a quello del Gallina, per lungo tempo ad ogni italiano che deporrà un fiore sulla tomba dell'autore del *Moroso de la nona*, parrà d'udire la sua voce che gli dica di sotterra: — *Porta un fiore anche a Ferruccio.* —

La lettura, anno III, num. 2 — Renato Simoni. — " I Guitti „.

Renato Simoni dedica un articolo ai " guitti „ e al " guittismo „ che è qualche cosa di organico per certi comici: " se il suo regno è in basso, nella sottospecie, se i suoi rappresentatori tipici sono quelle schierette di attori che nelle grandi città non si conoscono, che si agirano nei sotterranei e nelle cloache massime e minime, che hanno una celebrità che va dal castagno ben chiomato sulla cima d' un monte, al gruppetto di pini dritto davanti al cimitero posto dieci chilometri più in là, ed è diffusa nel casolare, nell' osteria del capoluogo, presso il barbiere e il farmacista, se i suoi territorii sono il mondo inesplorato, le foreste vergini, per le Compagnie buone, per gli attori che hanno meno dura la vita, esso ha però anche in quelle, anche fra questi i suoi campioni. Non deridiamolo e non disprezziamolo: fra coloro che oggi recitano sul fienile sgombrato dalla paglia, vi può forse essere l' attore nuovo, quello che domani verrà sino a noi, nei nostri teatri, e recherà la rivelazione forse ingenua, forse inconsapevole dell' arte che noi aspettiamo con inquietitudine presaga. „

Quindi si ferma ad osservare come vivono i " guitti „ come si riconoscono in compagnie, raccontando aneddotti, e ricordando uomini e cose, con parola affettuosa e buona.

La Rassegna internazionale, anno IV, vol. XII, fasc. I — Stanislao Manca. — " La scoperta d' una compagnia dialettale. „

Dopo avere ricordato la prima fase della vita artistica di G. Grasso, l' autore dell' articolo dimostra come a Roma l' attore siciliano ebbe un vero largo battesimo di notorietà. " La consacrazione di Roma fu schietta quanto spontanea. L' attore vinse veramente, con la sua arte, un' ardua battaglia contro le diffidenze del pubblico e del giornalismo, e se la vittoria in seguito parve eccessiva, o almeno esuberante, è da attribuirne la colpa a tutto un tardivo movimento regionale che volle ricompensare il Grasso ed i suoi attori dell' indifferenza antica, con dimostrazioni prolungate e clamorose „.

Indi accenna ai pregi delle interpretazioni del Grasso, e conclude:

" Quale avvenire artistico si prepara a Giovanni Grasso ed ai suoi compagni?

“ Il solenne battesimo di Roma, germinerà, tra breve, la compagnia dialettale siciliana, quale la vagheggiano alcuni nobili intelletti dell' isola, e Giovanni Grasso ne sarà l'anima e la mente? Attendiamo tutti trepidanti ed auguriamo all' arte della Sicilia la rinascenza completa del suo promettente teatro dialettale. „

La Rassegna Internazionale. — Anno IV. Vol. XII. Fasc. II, Febbraio 1903, Roma.

“ Giannino Antona Traversi: „ Giulio de Frenzi. Il giovane pubblicista in poche paginette tratteggia la figura simpatica del brillante e noto commediografo. Non lo studio, denso, analitico, sull' opera dell' artista; ma l' impressione, l' istantanea, l' uomo a traverso il suo spirito, la sua mondanità, e i suoi successi.

L' Autore, con le parole stesse di Giannino, dice quale fu la molla che fece scattare il commediografo. Narra gli aneddoti, gli episodii che lo condussero al primo successo di “ *La mattina dopo* „ recitata al *Manzoni* di Milano dalla Compagnia di Ermete Zacconi a beneficio della cassa di previdenza dei Comici. Tutta la società elegante milanese accorre in folla a sentire quali pazze cose avesse posto su la scena il giovane *viveur*, nel quale nessuno, fino a quel tempo, aveva sospettato si nascondesse il germe d' un commediografo coi fiocchi.

— Viene dopo il successo di “ *La Civetta* „ nel quale lavoro l' Autore ha per la prima volta attinto una acutezza di rappresentazione psicologica e di impressione satirica veramente singolari. Il Frenzi si dilunga un poco a narrare l' argomento. Dice che Giannino ha saputo creare un tipo di donna magnificamente moderno, che rimarrà nella nostra letteratura drammatica; un tipo, insomma, vivo e vitale come l' *Infedele* di Roberto Bracco, e anzi, a prima vista, un po' somigliante a questa, sebbene concepita con maggiore amarezza.

Passano, mano mano, nel breve articolo, fugacemente segnati anche gli altri applauditi lavori di Giannino: *Per Vanità, La Prima Volta, il Braccialetto, L' unica scusa,* — graziosamente intricati e acremente ironici — e finalmente: *La Scuola del Marito* e *la Scalata all' Olimpo* in cui l' Autore ha voluto estendere a più vasto disegno la sua visione satirica della Società Moderna. Quale sia il “ caso „ morale — dice il Frenzi — contemplato nella *Scuola del Marito*, tutti sanno, per la larga e meritatissima divulgazione che ha avuto la Commedia in cui l' audacia d'una situazione è messa in luce con tanta signorilità di decoro e di disinvoltura, che le persone più schifiltose non se ne potrebbero in buona fede scandalizzare. Peccato che la descrizione satirica dell' ambiente e il vigoroso svolgimento drammatico non concordino in una fusione che li equilibri organicamente. Meno fini, secondo l' egregio pubblicista, sono i quattro atti della *Scalata all' Olimpo*, sebbene perfettamente disegnata e d' una gaiezza e d' una vivacità tradizionale italiana.

La Revue hebdomadaire, anno XII, num. 8 - Ch. Levif. — “ Les Idées au théâtre „.

Dopo di avere esaminato i due lavori: *le secret de Polichinelle*, in 3 atti di M. Pierre Wolff, e *les Tabliers blancs*, in 3 atti, di M. Benièr, l'autore, conclude, a proposito del teatro di idea: “ Quando un autore pretende di farsi il porta-voce d'una rivendicazione sociale in teatro, è necessario che egli si guardi prima d'ogni altro, della inverosimiglianza e del partito preso. Altrimenti egli cade nell'enfasi della declamazione come nelle riunioni pubbliche, e il suo lavoro precipita nel ridicolo e nell'assurdo „.

La stampa, anno XXXVII, num. 20 — Domenico Lanza. — " Il lieto fine. "

L' autore dell' articolo dimostra come " il pubblico ritorni al *lieto fine* volentieri, nel romanzo e nel teatro, e antiche storielle, che erano la delizia della nostra infanzia e terminavano con gli immancabili matrimonii, festini e trionfi di gioia e premi alla virtù conculcata e derisa, susurrano, ingrandite e atteggiate a maggior serietà, sempre il loro fascino agli orecchi del mondo maturo..... "

" Il ritorno al lieto fine è più sensibile dove, come in Francia, si precipitò nell' eccesso contrario. Nell' eterna vicenda delle forme di arte, allorchè il naturalismo sfruttato dalla piccola arte cede il posto ad un neo-idealismo, ricomincia la primavera del rosa. Il pubblico vi si getta sopra e ne raccoglie annari aperte il profumo e naufraga volentieri per poche ore nel mare del " tutto va per il meglio. "

Voci del Peristilio

Al *teatro Manzoni* di Milano la sera del 15 corrente dalla Compagnia Di Lorenzo-Andò è stato rappresentato il nuovo annunziato dramma di Roberto Bracco, intitolato *Maternità*. La vittoria è stata completa e solenne. Il drammaturgo ha avuto liete accoglienze dal pubblico milanese e la Critica è stata concorde nell' innalzare un vero inno al lavoro ed all' autore.

Nel prossimo fascicolo ci occuperemo di questo nuovo dramma, giudicato generalmente arditissimo nel contenuto e splendido nella forma.

— Marco Praga ha terminato la sua commedia in quattro atti: *L'Ondina*. Se ne avrà la prima rappresentazione a Torino nell'imminente primavera.

— Ugualmente a Torino, nella primavera prossima saranno rappresentati i seguenti lavori di penna italiana: *Il più forte* di Giuseppe Giacosa, *Dopo il sogno* di Enrico Panzacchi, e un nuovo dramma di Giovanni Verga, del quale non si conosce ancora il titolo.

— Ermete Novelli è stato insignito della Croce di Cavaliere della Legion d'Onore. Il Capo del Governo, on. Zanardelli, per festeggiare l' alta onorificenza, ha offerto al grande attore un pranzo alla Consulta, al quale han partecipato il Ministro della Pubblica Istruzione ed altri cospicui personaggi.

Un altro pranzo solenne è stato offerto al Novelli dagli amici di Roma, tra cui parecchie notabilità giornalistiche.

— S. M. il Re, *motu proprio*, ha nominato Commendatore della Corona d' Italia, Ermete Zacconi. La notizia fu comunicata al nuovo decorato dal suo collega Novelli. La comunicazione giunse al *teatro Reinach* di Parma mentre Ermete Zacconi vi svolgeva il programma della sua serata d'onore, per la bocca di Ines Cristina. Tosto che fu appresa dal pubblico, fu impro visata una calda ed entusiastica acclamazione al grande attore italiano.

Mounet - Soully ha dato in Roma una recita di *Edipo Re*. La critica romana ha salutato con nobili parole la gagliarda interpretazione dell'insigne attore francese.

— Gustavo Salvini ha detto innanzi al colto e numeroso pubblico del nostro circolo filologico la conferenza intorno alla pro ria interpretazione dell' *Otello*, ascoltato attentamente ed ttenendo una calda ovazione.

— Diretta dal poeta Nino Martoglio, nel nuovo anno d'Arte farà un giro in Italia la compagnia Siciliana della quale sono pregevoli elementi Gio vanni Grasso e Marinello Bragaglio.

— Nell'atrio del *teatro Manzoni* di Milano è stato inaugurato un busto a Luigi Bellotti - Bon, pregevole opera dello scultore Bistolfi di Torino.

ERNESTO LEGOUVÉ

HE dire di Ernesto Legouvé — l' Accademico illustre, morto nella tarda età di 97 anni — che, già, non sia stato detto, e bene?

Una rivista, però, come la nostra, ha il dovere di dedicare una pagina alla memoria di Lui, che ebbe la sua maggior nomina dal " teatro „; e che, sino agli ultimi giorni di sua lunga, serena, felice esistenza, rifacendo " le soluzioni „ delle commedie scritte da' giovani drammaturghi di Francia, diede alla scena di prosa la miglior parte di sè medesimo.

Ernesto Legouvé visse quasi un secolo, e conobbe tutti coloro che, nelle lettere, nelle arti, nelle scienze, illustrarono il secolo XIX°.

Rimaneva egli come testimonio di un tempo già dimenticato. Circondato dalla venerazione dei giovani; amato dai vecchi; onorato dai colleghi dell' Accademia; adorato dalla famiglia ch' era la sua, della vita — può dirsi — conobbe solo le gioie, gli onori, le soddisfazioni.

— Io non temo la morte, che sento vicina — soleva dire: — temo solo la strada che ad essa conduce!

Ma anche la Morte volle a lui esser clemente. Infatti, spirò addormentato, dolcemente, senza soffrire, sognando, forse, agli antichi trionfi, alla passata sua gloria.

Pochi, nel luminoso, ma pur così faticoso cammino dell' arte drammatica, ebbero principii più fortunati dei suoi. Gli toccò in sorte — dono più unico che raro — d' aver a interpreti delle sue commedie e dei suoi drammi i più grandi attori del secolo.

Giovanissimo ancora, quasi esordiente, trovò nella signorina Mars — una delle più fulgide stelle di Talia — per la sua *Luisa di Lignerolles*, la interprete sognata, magnifica.

Poi, per *Adriana Lecouvreur*, quella divina Rachel, che può dirsi la

più grande, la più incostante, la più capricciosa e la più ingrata di tutte le donne.

L' avventura di *Medea*, chiesta al poeta dalla sublime tragica, accettata da lei con raro entusiasmo, e, poi, disdegnosamente respinta, è ancora presente alla memoria dei contemporanei.

Il rifiuto ostinato, crudele, della Rachel, recò fortuna — come sempre — a quest' uomo così sorriso da' favori della sorte; chè egli ebbe, poco dopo, in Adelaide Ristori la ineffabile consolatrice, la grande vendicatrice della patita ingiuria.

Che se la Ristori — a cagione di quel terribile accento, che si perde spesso nella conversazione famigliare, ma si ritrova sulle tavole del palcoscenico — non potè, come pur ne aveva desiderio, recitare la tragedia di Medea in lingua francese, seppe, nella nuova veste italiana, darle anima, fremiti, nervi, cuore, e condurla agli onori trionfali.

In quel giorno — memorabile giorno nella storia dell' arte drammatica! — la Rachel conobbe tutti i pungoli dell' invidia, sì da morirne poco tempo di poi!

Il Legouvé — sia detto a sua lode — conservò sempre per la somma Tragica italiana tutti i tesori della sua riconoscenza profonda, della sua amicizia devota.

Anche, in questi ultimi anni, amava sopra ogni cosa, nelle famigliari conversazioni, rievocare il nome, e la gloria di Adelaide Ristori. Parlando di lei, le stanche sue pupille davano fiamme nuove: le pallide labbra s' imporporavano, come solevano un tempo: la parola gli usciva più calda, l'accento più sicuro, più vibrato, più forte.

Come sarebbe bello — a distanza di tanti anni — rifrugare, nelle gazzette del Teatro Pompadour, le memorie di quella lotta da vero titanica!

Esse ci direbbero come la più grande delle Attrici francesi, rimase vinta dalla più grande delle Attrici italiane!

Un' altra somma Interprete ebbe il Legouvé: Luisa Despréaux, la " creatrice „ di quella *Battaglia di dame*, che fu — ed è tuttora — uno de' più resistenti successi della " Comédie française „.

Ma altri titoli — all' infuori di quelli che le sue commedie e i suoi drammi gli conferiscono — vanta il Legouvé presso la scena di prosa del suo paese.

A lui, in vero, è dovuto se i deliziosi " proverbi „ del De Musset, tolti al libro, entrarono, trionfalmente, nel repertorio della *Casa di Molière*.

Che rimarrà della feconda opera sua?

Forse, *Adriana Lecouvreur*, non ostante la nuova evoluzione dram-

matica, e i mutati gusti del pubblico: forse, o senza forse, la *Battaglia di dame*, commedia anche oggi fresca, agile, divertente.

Non si parlerà, certo, più nè delle *Due regine di Francia*, nè della *Separazione*, nè dei *Racconti della regina di Navarra*, nè di *Medea*, che non ritroverà più la sua Ristori.

Ma che importa? È bene, è necessario, è utile, che ai vecchi si sostituiscano i giovani; che alle viete forme sceniche si sostituiscano forme nuove; che la evoluzione drammatica si svolga e si compia.

Ma rimanga a lungo, nella memoria dei viventi, il nome di Ernesto Legouvé, l'amico e il collaboratore dello Scribe; l'uomo probo, onesto, intemerato; l'uomo buono, generoso, che non tradì e non mentì mai all'amicizia; che indulse a tutte le debolezze, a tutti gli errori della nostra povera umanità; che rimase fedele alle sue collaboratrici, a' suoi collaboratori; che amò la vita per quella maggiore somma di bene che essa dà, e può dare; che fu sempre largo di consigli e d'ajuto a' giovani; che non insuperbì mai degli onori ricevuti, e che si spense—quasi centenario — sorridendo agli anni ch'erano i suoi, e salutando — con gesto nobile, antico — la sovrana maestà della morte.

18 marzo 1903.

Camillo Antona-Traversi

Il Legouvé nacque a Parigi, nel 14 febbraio del 1807. Fece i suoi studii al Collegio Bourbon e nel 1829 riportava il premio dell'Accademia francese con un poemetto sulla *Découverte de l'imprimerie*. Si affermò meglio con altri volumi di versi: *A mon père*, *Morts bizarres*. Nel 1883 ebbe successo il suo romanzo *Max*, al quale fecero seguito *Viellards* (1834), *Edith de Falsen* (1840). Nel 1838 scrisse in collaborazione con Dinaux un dramma in prosa, in 5 atti, *Louise de Lignerolles*: e poi la tragedia in versi *Guerrero* data con successo al « Théâtre Français » nel 1845. Nell'aprile del 1849 trionfò con l'*Adriana Lecouvreur*, (la commedia dramma in 5 atti scritta con lo Scribe), nel 1850 con *Contes de la reine de Navarre*, nel 1851 con la *Bataille de dames*, e quindi con *Medea*. Nel 1855 la sua fama di Commediografo fu consolidata con *Par droit de conquête*, e nel 1856 il Legouvé entrò trionfalmente all'Accademia (28 febbraio). Fra gli altri lavori dell'illustre autore notiamo: *Pamphlet*, commedia in 2 atti; *Un jeune homme qui ne fa't rien*, in 1 atto in versi; *A deux de jeu* in 1 atto; e *Le due regine* tragedia in 5 atti in versi, rappresentata nel 1872.

Delle sue belle conferenze ricordiamo le *letture all'Accademia* (1862) « la Croix d'honneur et les comédiens » (1863) e « la donna in Francia nel secolo XIX ». (1864).

CIELO E TERRA

UN ATTO IN VERSI

Vasta radura di terreno gretoloso e nerastro sbarrata a destra da rocce brulle e scoscese e declinante, in fondo, su le sponde nilliache, tra la luminosità vaporante di un'aurora tropicale. Al piede delle rocce, nero e pauroso, l'orifizio d'una caverna e, qua e là, disseminati fiori bianchi e azzurri di papiri e pallide ninfee.

I.

CIDALMO

(alto, adulto; i bruni capelli selvosi ed abbatuffolati, ombreggianti la fronte, scendenti su li omeri, come chiomaia di platano fronzuto; la barba lunga ed ispida invadente i zigomi; i piedi scalzi: unico vestire un saione grigio, sudicio, sbrandellato, cinto da una fune a' fianchi: sta inginocchiato nel mezzo della radura, le mani giunte, gli occhi al cielo).

Il Golgota, la cranica eminenza
pe' l suo martirio sacra, io, di mia mano,
me l'ho eretto e lo salgo volontario:
egli, per salvazione di noi tutti;
io, per la mia. Solitudine piena
e isolamento: nulla che il pensiero,
tra le immonde bassure de la terra
e le vette sideree, divaghi!
In estasi assorbente ed esclusiva,
come trillante lodola, il mio spirto
si libra a lo zenit, ne la visione
radïosa de 'l cielo. Oh, luce santa
che, di lassù, mi penetri, per l'ossa,
ne l'anima immortale e ne disperdi
il tenebrore antico. Io sarò il mio
flagellatore, il mio crocifissore,
il mio Longino!

(si prosterna col capo nascoso tra le braccia conserte).

II.

ALETEA

(un ampio e cupo mantello, sordido anch'esso e a strappi, l' avvolge tutta dal capo alle piante e non lascia scorgere di lei che il cereo pallore delle guance giovanili irradiato da grandi occhi fiammanti : viene dalla sinistra, lenta ; si arresta a contemplare Cidalmo e, tra sè, sospirando :)

Ahi, per la intercapedine
de l'ascetismo, cieca, palpitante
di vita e giovinezza, egli s'inuma
e de la tomba l'alito preliba!

CIDALMO

(uscendo dalla sua meditazione, si scuote, alza la testa, e, al veder lei, arretra su le ginocchia :)

Una donna?

ALETEA

Una donna... una infelice!
(s'inoltra)

CIDALMO

(continuando ad arretrare :)

Scostati!

ALETEA

Mi respingi?

CIDALMO

No... ti sfuggo!

ALETEA

L'arbore non si sbarbica ribelle,
se, a scampo, t'aggavigni a le sue rame,
nè, disdegnoso, il froldo si ritrae,
se, ne 'l guado, sfinito ed anelante,
stendi, a la proda salvatrice, il braccio.

CIDALMO

(alzandosi)

Il froldo è creta e, ne la creta, figge
le sue radici l'arbore.

ALETEA

Ma creta
è parimente l'uomo, e l'uomo ha cuore,
in cui dovrebbe figger sue radici
misericordia!

CIDALMO

L'ha per tutti, Iddio!
(muove per allontanarsi)

ALETEA

(in tono di rimprovero dolce:)
Ah, Cidalmo!

CIDALMO

(arrestandosi stupito:)
Il mio nome?... Mi conosci?

ALETEA

In riva de l'Ilisso, una diletta
plaga, sorrisa da malìa perenne
d'arte e natura, tra delubri ed erme
biancheggianti ne 'l verde e il dolce effluvio
de' lauri in fiore e de' mirteti e il lene
susurrio de' zampilli e de le frasche,
schiude un tempio d'amore a la divina
bellezza, ove, di lampade danzanti,
a 'l tremulo chiarore e a 'l suono alterno
di citare e siringhe, esteti e savi
ricercan ne 'l piacere il fine arcano
de l'umana esistenza. Io, là, Cidalmo,
là, ti conobbi, ne l'azzurra clamide
de l'eresiarca, cinto il crin di rose
rapite a le canefore, porgendo
avido il labro a 'l nappo inebriante
de le terrene giocondezze!

CIDALMO

Oh, taci!
Non scuotere il sudario, onde, ne 'l chiuso
avello de 'l passato, si ravvolge
il deplorando sovrastar de i sensi
a lo spirito inconscio. Il fatuo albore
de la lucciola splende e non rischiara:
se il profumo letifica de i lauri,
il rezzo uccide e se, soavemente,

de le sirene attrae, perfido, il canto,
chi, mal cauto, risponde a 'l suo richiamo
tra le sirti inabissa. Oimè, di sotto
quella clamide azzurra e quelle rose
crocchiavan ossa scheletrite. Il fine
de la umana esistenza? Oh, non già in riva
a l'Ilisso, non già ne la tua plaga,
dove si perde co 'l vanir de i sogni;
ma in questa primigenia e sacra terra,
su cui la inconsuntibile fenice
agita ancora le infuocate penne,
qui, tra il misterio de le prische moli
elevanti i pinnacoli petrosi
sino a 'l carro de 'l sole e tra le cupe
acque de 'l Nilo da la culla ignota;
qui sono accorso a ricercarlo. Stadio
olimpico è questa umile bassura,
dove si corre il pallio de la vita,
e il supremo ellanodico non porge
corona d'oleastro a 'l vincitore
se non dopo la tomba. La corona
non si ottiene che in cielo e, a conquistarla,
è la vita commessa. I larghi sorsi
de le terrene giocondezze sono
li aurei pomi, che vinsero Atalanta:
sovra i beni celesti una ipoteca.
Lo spirito de l'uomo è come ferro,
che si stende, si tempera e si affina
tra l'ancudo e il martel de' patimenti.

ALETEA

Me misera!

CIDALMO

Tu soffri?

ALETEA

Atroci pene!

CIDALMO

Quali?

ALETEA

Stanchezza... sonno... fame... sete!

CIDALMO

Soffri? Ne avrai largo compenso in cielo!

ALETEA

Ma se il cielo conforta i fulminati
da 'l destino, sorride anco a i pietosi!
Oh, lascia!... forse in quello speco...
(dirigendosi verso l'orifizio della caverna)

CIDALMO

(sbarrandole il passo:)
Oh, mai
là dentro, mai!... *(dopo un momento d'esitanza:)*
Piuttosto, aspetta...
aspetta! *(entra sollecito nella caverna)*

ALETEA

(guatandogli dietro:)
Quanto è trasmutato! Il suono
de la mia voce parve una sopita
e lontana armonia destargli in seno:
ma non mi riconobbe!

CIDALMO

(ritorna dalla caverna, con, su le spalle, un grande fascio d'erbe secche; nell'una mano, una ciotola ricolma d'acqua; nell'altra un pugno di radici; lasciando cadere il fastello dell'erbe:)
Ecco pe 'l sonno
e la stanchezza... *(deponendo la ciotola:)*
... ed ecco per la sete...
(deponendo le radici:)
ed ecco per la fame!

ALETEA

(guatando, con repugnanza, le radici:)
E che!... radici?...

CIDALMO

(con scherno:)
Ah vorresti il simposio, il vasellame
ageminato, le fumanti dapi
e il Cipro?... Ma, da l'agile gazzella
brucante per le sterili e diserte
radure, a l'ippopotamo, che, d'erbe,
si nutrica e di pesci, o che fa d'uopo,
per vivere la vita de la carne,
d'intingoli squisiti e leccornie?
Nè l'uomo è, in ciò, dissimile da 'l bruto.

anzi, ne l'alta coscïenza intesa
a la sua mèta celestial, più ancora
dèe reprimer l'istinto e dominarlo!
Satollati e riposa!

(tratto, di sotto il saione, un papiro arrotolato, che svolge, esce lentamente da sinistra, leggendolo).

III.

ALETEA

(dopo averlo seguito dell'occhio, senza scuoprirsi, ma senza più aver cura di nascondersi, con un mesto sorriso:)

La sua nova
fede lo assorbe e, come il nostro antico
Ermottimo, ne 'l torpido sopore
de i sensi mansuefatti, egli, lo spirito
invia pellegrinante in tra le sfere
superne e, de 'l passato oblivïoso,
insepolcra il presente entro il suo sogno
d'avvenir transumano! *(allontanando del piede le radici)*
Oh, no: radici!
Ne 'l rapimento di un pensier celeste,
che sublima ed indìa, o perchè mai
reper, siccome lombrico, ne 'l fango
e tuffarsi ne i gurgiti d'Averno
per salire a l'Olimpo! *(si curva a raccogliere la ciotola:)*
E l'acqua stessa
non ha, melmosa e torbida, la tersa
e casta limpidezza che rispecchia
la purità de 'l cielo! *(dispersone il contenuto, gitta lontano la ciotola)*
Acciecamento!
Oh, notti vigilate, serenando,
del Licabetto, a i ceruli riflessi!
Oh, molli sieste placide, trascorse
ne la fiorita e voluttuosa valle
de 'l Cefiso odorante! Su di questa
abjezione profonda, il caro vostro
ricordo volteggiar dovrebbe, come
guizzante fuoco su funerei cippi!
(guardando a destra:)
Ma quello speco?... L'arca suggellata
de' suoi misteri, forse? Vo' scrutarne
le tenebre! *(avviandosi alla caverna:)*

Ah, Cidalmo! Il caso, a un punto,
ci ricongiunge, ma, tra noi, tuttora,
sta schiusa una voragine!
(entra nella caverna)

IV.

CIDALMO

(da sinistra, leggendo, s' arresta, per guardare torno torno come cercando la donna: arrotola e ripone sotto il saio il papiro e, stupefatto, nota le radici sparse e la ciotola arrovesciata:)

Disparsa?
E dove?... E senza toccar cibo? *(notando il fardello d'erbe secche ancora intatto:)* E senza
neppur sdraiarsi? S'infingeva, dunque?
E perchè mai? Strana ventura!... Il suo
vibrante accento armonïoso, in core,
quale un'eco rimota, m'ha percosso
di suono familiare a la mia infanzia.
E d'onde mai trascorsa?... Io non l'ho vista!
(guardando il Nilo:)
Nulla scorgo laggiù... *(guardando a destra:)*
Per quelle rocce...
(come colto da improvviso dubbio:)
Ah, forse che...
(s'avventa precipitoso verso la caverna)

V.

ALETEA

(al momento in cui egli s'accosta all' orifizio della spelonca, essa ne esce: ha gittato il lurido manto, che l'avvolgeva e si mostra in tutto lo sfolgorio della sua abbagliante bellezza e del suo ricco e pittoresco costume greco: le chiome trattenute da un aureo diadema; il collo, parte del seno e le braccia ignudi; preziosi monili ai polsi; peplo azzurro trapunto d'oro, candida veste)

CIDALMO

(arretrando stupito e quasi spaventato:)
Aletea?!...

ALETEA

M'hai, finalmente.
riconosciuto!

CIDALMO

Tu?!

ALETEA

Si, da le prode
de la nostra materna Attica bella,
sin tra le nude e desolate asprezze
di questa tua Tebaide, io sono accorsa
verso di te. Raggiungerti, il mio sogno:
un tuo bacio, la vita!
(gli stende le braccia)

CIDALMO

(respingendola con un senso d'orrore:)
Oh, no, no,... indietro
(guatandola di schiancio:)
Ma... sei tu, veramente?... *(quasi tra sè:)*
E se mai fosse
visïone ingannosa, onde la mala
potenza de le tenebre tentasse
insidïarmi? Il gran nimico, a volte,
forme venuste e seducenti assume
e, come serpe di trammezzo a i fiori,
le sue, d'angelo antico, ali riprende.
(raccoglie di terra due steli d'erba e ne forma croce)

ALETEA

Così m'accogli?... Il volto ed il costume
mutasti, è ver; ma non credevo il core!

CIDALMO

Aspro e ripido, il monte di salvezza,
quanto il nivoso Caucaso, su cui
l'olimpico avvoltoio il rinascente
fegato rôse a 'l titano ribelle;
nè vi si ascende che per via diruta:
la via de 'l sacrificio, ond'io m'ho fatto
scala e gradino d'ogni mia fralezza,
persin de 'l core!

ALETEA

Non t'intendo!

CIDALMO

E intendermi
non puoi!

ALETEA

D'Eleusi sacra, ti racchiudi
ne' demetrii misteri?

CIDALMO

Io nulla ascondo;
ma tu, pagana, intendermi non puoi!

ALETEA

Erri, Cidalmo: io più non son pagana!
Il medesimo tuo fulgido regno
di luce e verità me pure accolse
e la sanificante acqua lustrale
me pur fè monda de l'avito errore!

CIDALMO

(con gioia:)
Tu, cristiana... tu pure?!

ALETEA

E, come un giorno
sempre tua... tutta tua!
(gli stende nuovamente le braccia)

CIDALMO

(arretrando inorridito:)
No... non più... mai!

ALETEA

(con tristezza:)
E che, Cidalmo... per volar tra queste
selvagge solitudini, che hai scelto
a tua patria novella, ho derelitto
la mia terra natìa; per abbracciare
la tua novella fede, ho rinnegato
i tutelari iddii de' miei prim'anni;
e tu mi disconosci e mi respingi?

CIDALMO

I tuoi ricordi, non a me, contrito
espïator de 'l lungo antico fallo,
ma li offri in olocausto a quella fede,
che il ciel ti schiude: essa non ti respinge,
nè ti sconosce!

ALETEA

Oh, sì la fede... ad essa
offro i numi d'Olimpo, e le serene
de l'Ellade bellezze, e i venerati
congiunti, e le dilette amiche, e i giochi
e le più care ricordanze giovanili
e tutto... tutto, sì... fuor che il mio amore!

CIDALMO

(in tono di rimprovero:)

Aletea!

ALETEA

Ma ne 'l tuo novello stato,
quale avvenire ti sorride?

CIDALMO

Quello
che più la terra non può darmi: in cielo
sta solamente l'avvenir.

ALETEA

Ma il cielo
non lo impromette se non sia tramonto
il sole de la vita. E intanto?

CIDALMO

Intanto
seguo la via, che ci tracciò il Maestro:
la via de 'l sacrificio e de 'l martirio;
la via che, da 'l Getsemani a 'l Calvario,
lui, tra le spine, su la croce addusse:
e guardo il cielo, il cielo, ultima mèta
de 'l terrestre mortal pellegrinaggio,
e ne l'estasi mia, traverso il sogno
morboso de la vita, assorto sempre
in quella immota letargia de l'egro,
che, da 'l risveglio, la salute attende.

ALETEA

Ma codesta non è fede: è paura;
non procacciante carità cristiana:
neghittoso egoismo. Egli, il Maestro,
onde segui il sentier, non trasse vita
contemplatrice, solitaria, inerte,
ma operosa, diffusa ed espansiva.

Egli, di stenti inutile olocausto,
non mai, per sè, nè per altrui, richiese,
sì che d'acqua fè vino e pani e pesci
moltiplicò. Nè, se il martirio elesse,
fu per darsene pregio e averne vanto:
ostia cruenta s'elargì, per fare
la peccatrice umanità redenta.
Tu, prima, assorto ne la terra, il cielo
dimenticavi; ora, ne 'l cielo assorto,
troppo la terra oblii. Tanto valeva
rimanessi pagano. A me, la santa
rivelazione assai più disse. Io penso
che la via da 'l Maestro a noi tracciata
sia quella che conduce a 'l lenimento
de le altrui sofferenze: a far men triste
de l'infermo la sorte, a 'l paralitico
reggere il fianco, e ridar li occhi al cieco
e il fiato a 'l morto. Oh, se la vita fosse,
qual tu pretendi, una sì mala cosa,
egli, il Maestro, a 'l quattriduano Lazzaro
non l'avria ridonata.

CIDALMO

(impensierito:)
Oh, molto addentro
de le pagine sacre il guardo hai spinto!

ALETEA

De la nova mia fede ho la coscienza!

CIDALMO

(come sopra:)
I sofferenti, i tribolati, io pure
non li scordo giammai: per essi, sempre,
fervida prece io volgo al ciel!

ALETEA

La prece
non chiede solitudine e ritiro
e non macerazioni e sordidezza:
essa spontanea erompe e, verso il cielo,
da l'animo commosso, si solleva,
come effluvio odorifero di fiore!
Ogni pensier gentile, ogni atto onesto,
la bontà, la virtù, tutto è preghiera:
è preghiera l'amore!

CIDALMO

(protestando :)

Oh!

ALETEA

Si, Cidalmo
è tutta amore la sublime legge
de 'l divino Maestro.

CIDALMO

Amore... intendo...
mansuetudine, si, pietà, perdono:
non de l'istinto la brutal pressura!

ALETEA

Tu, intanto, cedi a quella de 'l tuo novo
fattizio istinto, onde tu sol sei fabbro:
l'istinto del selvaggio anacoreta,
che s'intana ne l'antro a 'l par di belva,
e si fustiga i fianchi co' i cilici,
e beve impure linfe marcefatte,
e rosicchia radici, e fugge, quasi
fosse lo stesso Satana, la donna:
Eppur non la fuggiva egli, il Maestro!

CIDALMO

(scandolezzato :)

Tu bestemmi, Aletea!

ALETEA

Che, giovinetto,
non egli, forse, a 'l pronubo convito
assistette di Cana? E non assolse
l'adultera? E, di Marta di Betania,
non fu l'amico? e non protese, forse,
la mano soccorrevole e clemente,
di Màgdala, a la bella peccatrice?

CIDALMO

(confuso perplesso :)

È vero... sì... Molto iniziata sei
ne le sacre scritture!

ALETEA

Io già tel dissi:
de la nova mia fede ho la coscienza.

(insinuante:)
Ma tu perchè fuggir la donna? È dessa
il dolce, ne l'amaro, ed è riposo,
ne la stanchezza; è farmaco soave,
ne le piaghe, che esulceran la vita:
essa è la prole, è la famiglia, anello
primissimo de l'aurea catena,
che tutta umanità raccoglier debbe
in un amplesso di fraterno amore.
(gli si appoggia molle delle due mani agli omeri e lo fissa teneramente negli occhi)

CIDALMO

(conturbato, fremente, ma senza respingerla)
La prole... la famiglia!...

ALETEA

(sempre più insinuante:)
Essere due.
due, confusi in un solo, e ne la stessa
credenza e ne la stessa adorazione,
a incorarsi, a sorreggersi l'un l'altro
e, lungo il breve e triste, de la vita,
aspro cammino, a côrre i pochi e pallidi
fiori di questa terra!

CIDALMO

(repugnante, ma senza staccarsi da lei:)
Oh, no, no... fiori!
Spine... spine! Sono esse, che ricinsero
la divina sua fronte, onde ne piovve
il sangue augusto, che redense il nostro
peccato antico... E tu vorresti ancora
rinascesse il peccato?

ALETEA

Oh, no, che tale
non è sacro connubio, benedetto
da Dio. Ti scalda e ti conforta il sole
e, a guisa di troglodite infelice,
l'ime latébre cerchi de la terra
per fuggirne il calor?... t'acciechi gli occhi,
per fuggirne la luce?... Oh, no: la vita
è lotta!

CIDALMO

È lotta, sì... lotta perenne
contro le insidie e i morsi de la carne!

ALETEA

Ma vittoria non v'ha senza battaglia!
Tu se' guerriero che, ne l'ora istessa
de 'l cimento, diserta il proprio campo
e, a' compagni, non presta alcun sussidio
nè de 'l suo braccio, nè de 'l suo consiglio.
Tu fuggi la gran via, per inselvarti
in angusta e diserta scorciatoia,
che, senza rischi e più securamente,
a 'l tuo fine ti adduca; in pria de 'l tempo,
tu spegni la tua carne, onde sottrarti
a le sue insidie ed a' suoi morsi... E questa
è viltà... *(movimento di Cidalmo).*
... sì, viltà!... Disse il Maestro:
crescete e moltiplicatevi! Tale
sua legge!

CIDALMO

Non ripeterla, Aletea!

ALETEA

Un dovere, anzi tutto, a te sovrasta:
dovere di proteggere e soccorrere
i deboli. E chi debole, Cidalmo,
quanto la donna? Più che ad altri, ad essa
si devono soccorso e protezione.
Quale esser può la misera sua sorte,
se l'uom la derelinque? Ove la forza
rinvenir che, su 'l tramite, la regga
di severa virtù? Debbe andar spersa
qual foglia morta, che mulina il vento?

CIDALMO

Oh, no: redenzione abbraccia e l'uno
e l'altro sesso, a 'l pari. E Lui che, un giorno
a l'adultera indulse e benedisse
la magdalena, mai non derelinque,
ma veglia, di lassù, sovra la donna,
che pure, a 'l cielo, suo avvenir divino,
può rivolger li affetti ed i pensieri.

ALETEA

E perire a la terra?

CIDALMO

Altro, la terra
non è che breve pellegrinazione!

ALETEA

Ma il pellegrino, pria che parta e lungo
il cammino, per compiere il suo viaggio
senza cader sfinito a mezza via,
provvede a' suoi bisogni.

CIDALMO

Ah... i suoi bisogni!

ALETEA

E la donna ne ha sempre uno possente,
supremo, imperioso...

CIDALMO

E quale?

ALETEA

Amore!

CIDALMO

Ah!

ALETEA

Puro e casto amor, da Dio voluto
e benedetto!

CIDALMO

(vinto)
Ah, tu, così, mi traggi
a rasentar la tèrra!

ALETEA

E amore in terra,
è preludio del cielo!

CIDALMO

(abbracciandola)
Oh, mia Aletea!
(cala il sipario)

FINE

Sulla genesi e sul progressivo sviluppo

della SONATA PER PIANOFORTE

Luigi Alberto Villanis ha tenuto ai primi del corrente marzo in Firenze una applauditissima conferenza nella sala del Circolo Leonardo da Vinci. Con lui vennero pure molto applauditi i professori Cajani e Oswold padre e figlio i quali unitamente all'illustre pianista Giuseppe Buonamici eseguirono maestrevolmente — ad illustrazione della conferenza — della musica del seicento e del settecento, cioè: una *toccata* del Merulo, scritta per organo, una *sonata per due cembali* del Pasquini, una del Kunase, un'altra di Domenico Scarlatti ed infine la *sonata in sol* di Carlo Filippo Emmanuele Bach.

Il nome chiarissimo del conferenziere e dei suoi collaboratori e la speciale importanza tecnica del tema svolto ed illustrato con l'esito più felice, stanno a provare che la intellettualissima società che s'intitola da Leonardo da Vinci ha pienamente raggiunto lo scopo prefissosi, di offrire ai suoi soci un'ora di godimento artistico fuori del comune.

Certo bisogna dire anzitutto che non vi sono molti in Italia che possano, davanti ad un pubblico dei più aristocratici e difficili, svolgere un argomento di una tale difficoltà con la profonda dottrina dello studioso e la geniale arte dell'oratore provetto.

Pochissimi fra noi hanno la preparazione storico-estetica necessaria e, fra i pochi, il Villanis poi è il solo, almeno che io conosca, che di questi studii si sia fatto diffonditore fra i vari pubblici italiani, con numerose e interessanti conferenze.

Egli del resto ha veramente la tempra necessaria per far ciò con successo. E pei tempi che corrono la sua è una tempra davvero eccezionale. Nell'età presente, in cui tutti gli scienziati, i letterati e gli ar-

tisti si specializzano in una sola materia e più spesso in un ramo unico di questa, è rarissimo trovare una versatilità di ingegno e di studi come ci piace constatare nel Villanis. Diverse qualità ed atteggiamenti di cultura in lui si riuniscono e si armonizzano nel modo più felice. E così il critico musicale dall'occhio sicuro, che nella *Stampa* di Torino ha acquistato tanta autorità, non teme a sua volta di presentarsi al giudizio del pubblico... e degli altri critici, come compositore e, a Milano ed a Lisbona, sotto la direzione di Luigi Mancinelli, la sua *Suite antica* per istrumenti a corda, ottiene grande e meritato successo. Così pure fra le dotte sue pubblicazioni paleografiche sulla musica del cinquecento — fra le quali importantissimi l'opuscolo del Langner, il compositore ignoto alla corte dei duchi di Savoia — egli trova tempo di scrivere per il maestro Enrico Bossi un poema, tratto dal *Paradiso perduto* del Milton, i cui versi dolci, sonori e concettosi si impongono sia per la forma che per l'idea.

E queste molteplici doti di critico e di musicista, di ricercatore e di poeta, si fondono poi insieme per formare uno scrittore ed un oratore che, nel campo musicale, ha saputo affermarsi per la sua geniale originalità. Egli difatti, sia che si occupi dei singoli fenomeni artistici e colla *teoria del moto nella musica* e con quella della *associazione delle idee nel giudizio estetico*, ricerchi i principii della psicologia musicale, sia che si occupi, con grande competenza e vastità di disegno, di argomenti tecnici, come nel magistrale e notissimo volume sull'*Arte del Clavicembalo* e nella sua ultima conferenza sulla sonata per pianoforte, egli ha sempre il merito di sapere applicare ai vari argomenti una trattazione sistematica ed un metodo strettamente positivo. In tal guisa anche l'estetica musicale cessa di essere una pseudo-scienza, un insieme di proposizioni più o meno astratte e nebulose, per diventare una scienza vera e propria, che mette le sue radici nei profondi strati della storia e della sociologia.

La conferenza sulla *sonata per pianoforte* ha provato, anche fra noi, come questo sistema sia rigorosamente scientifico. Malgrado l'opinione di moltissimi che attribuiscono a C. F. Emmanuele Bach la creazione della *sonata*, il Villanis ha potuto, mediante l'indagine positiva, dimostrarci chiaramente che il Bach in realtà non ha fatto che perfezionare scientemente quello che diversi secoli di preparazione erano andati man mano inconsapevolmente formando.

Il vero germe della *sonata* va ricercato nel Medio Evo, in quelle danze popolari che, dopo qualche secolo, riunite semplicemente dall'unità del tono, formano nel 1670 la *suite*. Al suo progresso contribuisce quindi potentemente il Lulli, creando la *ouverture* dove cominciano a far capolino i tre tempi, in quest'ordine: Lento-Mosso-Lento. Bernardo Pasquini, il Bononcini, il Tassani e Domenico Scarlatti che capovolge la disposizione dei tempi dell'*ouverture* Lulliana così: Mosso-Lento-Mosso, — fanno progredire sempre più, scrivendo per le loro *spinette* settecentistiche,

questa composizione, finchè essa, illustrata in Germania dapprima dal Runau, raggiunge finalmente, come forma d'arte, uno sviluppo completo e cosciente in Carlo Filippo Emmanuele Bach. Con lui la *sonata* vera e propria, completa in tutte le sue parti, col suo *primo tempo* caratteristico, è definitivamente costituita. Starà poi all'Haydn, al Mozart, al Beethoven di valersi di questa forma, tecnicamente ormai perfetta per raggiungere le più alte cime dell'ideale.

Questo, in brevi tratti, il filo conduttore della conferenza del Villanis che invano si tenderebbe di riassumere senza sciuparla e che, per facilità di eloquio, eleganza di forma, erudizione vasta, prodigiosa memoria di date e di fatti, acutezza di osservazione, geniali e pittoriche evocazioni di ambienti storici, ha lasciato in quanti vi assistevano l'impressione più profonda e più gradita.

Firenze 23 marzo 1903.

Carlo Cordara

MATERNITÀ

DRAMMA IN 4 ATTI DI ROBERTO BRACCO

Se tutta l'opera drammatica di Roberto Bracco non fosse lì a dar prova di uno spirito audace e battagliero e di una coscienza artistica sdegnosa di ogni facile interpretazione nello studio dei fenomeni della vita, il dramma *Maternità* basterebbe a rivelarci questo peculiare e caratteristico atteggiamento nel pensiero del geniale commediografo napoletano. Nessun fenomeno naturale, nessun sentimento umano potrebbero infatti apparire meno suscettibili di una particolare interpretazione del fenomeno e del sentimento che formano oggetto di studio e di analisi in questo dramma e che si collegano al fatto della maternità; eppure il Bracco volle e seppe mostrarci l'uno e l'altro sotto un aspetto punto comune e imprimere così all'opera sua il suggello della più ardita originalità.

Claudia di Montefranco, la protagonista di *Maternità*, è un tipo eccezionale di donna che ci sorprende e ci sgomenta prima di commuoverci e di persuaderci, ma che ci domina e ci soggioga sempre per lo strano fascino che emana dalla sua personalità. La sua coscienza è così fortemente sviluppata, la sua sensibilità è così intensamente acuita, che gli atti e le parole di lei assumono sovente un carattere e una significazione che vanno oltre i limiti comunemente assegnati alla psicologia femminile. Eppure Claudia sa sempre esser vera ed umana: vera come l'incarnazione ideale di un prototipo della specie; umana come una sintesi meravigliosa di istinti e di energie latenti e diffusi nell'organismo della vita.

È il fenomeno della maternità che prepara e sviluppa in Claudia una coscienza che non ammette limitazione alcuna nell'estrinsecazione della propria volontà. La madre soltanto ha dei diritti intangibili sulla propria prole; l'uomo per aspirare ad essi deve prima dar prova di esser veramente degno di esercitarli. Così pensa e così giudica Claudia di Montefranco dal momento che si è accorta di esser madre.

Per dieci anni ella ha aspettato con ansia indicibile questo momento; per

dieci anni ella si è china'a umile e sottomessa alle esigenze e ai capricci di suo marito, il marchese Alfredo, uomo cinico e corrotto da un'esistenza dissoluta e depravata. Ma ora che sente agitarsi nelle proprie viscere un nuovo essere; ora ch'ella vede realizzato il dolcissimo sogno di tutta la sua vita, una nuova coscienza la esalta, una nuova meravigliosa energia la sorregge. E la ribellione, già latente nell'animo di lei, scoppia violenta non appena le è noto l'intimo pensiero di Alfredo, il quale nella creatura che sta per nascere non vede che un pegno per assicurarsi il ricco patrimonio di uno zio disposto a lasciarsi intenerire soltanto dalla presenza di un erede.

È in una scena audace del primo atto, mentr' ella assiste, di nascosto, alle libere confidenze di Alfredo con l' amico suo Maurizio, che Claudia acquista questa dolorosa certezza; ed è in una scena ancor più audace del secondo atto ch'ella insorge indignata contro il marito; e, pur di contendere a costui ogni diritto di paternità sul nascituro, si accusa di una colpa non commessa e dichiara di avere un amante.

Svanita in Alfredo ogni speranza di por le mani sui milioni dello zio, il quale ha assistito alla violentissima scena e se n'è andato pieno di collera e d'indignazione, a Claudia non riesce difficile persuadere il marito della necessità di una separazione legale. Nel terzo atto, infatti, noi troviamo Claudia in un delizioso villino. Ella aspetta ansiosamente il gran giorno, e intanto prepara il minuscolo corredo al figlio che verrà. La scena è tutta un candore di trine, una freschezza di fiori, una grazia di bimbi, i quali vengono di frequente a rincorrersi per le aiuole del prossimo giardino.

Ma il dramma ritorna e s'insinua più foscamente nella gaiezza del quadro. Dopo Maurizio, amico devoto e timido innamorato di Claudia, ecco giungere Alfredo con un messaggio doloroso del medico illustre cui pochi giorni prima Claudia si era rivolta per avere consigli sul proprio stato. Il figlio tanto desiderato non potrà vedere la luce; perchè lo possa, la madre dovrebb' essere sacrificata. E l' atto si chiude angosciosamente mentre Claudia apprende la triste sciagura che le sovrasta.

Da questo momento una sola idea domina Claudia: morire con la creatura che ancora porta nel seno, poichè vivere con essa e per essa le è ormai conteso da una forza cieca e fatale della natura. E delusa per un istante la vigilanza della suora che le han posta d'accanto, si uccide gettandosi violentemente bocconi sul pavimento.

Così si chiude *Maternità*, il dramma che la Compagnia Di Lorenzo-Andò ha interpretato lo scorso mese con tanto zelo e con tanta intelligenza, e che il pubblico del nostro *Manzoni* ha per varie sere applaudito calorosamente; dramma ricco di contrasti spontaneamente sgorganti dall'urto frequente dell'elemento comico con l'elemento drammatico, vivificato dall'alito di una superba poesia che al dialogo, elegantissimo, conferisce grazia di movenze aristocratiche e delicatezze di cesellatura psicologica, e popolato di figure che nel tocco rapido e sicuro rivelano l'arte magnifica del maestro che le ha plasmate. Fra queste figure meriterebbero un esame particolare

quella di Maurizio, tipo di gaudente metodico e discreto che fa del piacere un'igiene, che ama straordinariamente di essere in pace con tutti e di aver la coscienza tranquilla e che viene a trovarsi, per la debolezza del suo carattere, nelle situazioni più comiche, imbarazzanti e moleste; quella dello zio, vecchio aristocratico pieno d'orgoglio e di scrupoli nella vigile custodia del suo blasone, e quella della suora, vittima essa pure di un vano sogno di felicità terrena, ma che l'autore pone anzitutto ad emblema della sterilità, creando così fra lei e la protagonista il contrasto più drammatico e stridente; ma la figura di Claudia sorge così gigante sovra tutte le altre da assorbire intera la nostra attenzione e la nostra facoltà di analisi. Certo la psicologia di questa eroina, che dal fatto della maternità trae elementi più di fierezza sdegnosa che di soave rapimento, più di egoismo brutale che di rassegnata indulgenza, è fatta, come diceva dapprincipio, più per sorprendere che per persuadere; ma il drammaturgo ha saputo così sapientemente dissimulare ogni artificio scenico e infondere tanta freschezza, tanta energia e tanto impeto tragico alla protagonista del suo lavoro, da farcela apparire come un' immagine viva e palpitante di una verità che non è meno evidente per essere soltanto ideale. Ecco perchè questa figura di donna, la quale non è madre soltanto, ma aduna in sè esaltati sino alla frenesia e acuiti fino allo spasimo tutti gli istinti e i sentimenti materni, a me pare una delle più ardite e originali concezioni del teatro contemporaneo, alla stessa guisa che *Maternità* mi pare l'opera nella quale l'arguto ingegno e il fine temperamento artistico di Roberto Bracco hanno trovato la loro più felice ed armonica espressione.

Milano, marzo, 1903.

Giuseppe Bonaspetti

COME SI FA UN BUON LIBRETTO

Il " Don Marzio „ di G. Pagliara (*)

In Italia, la composizione d' un libretto d' opera è ancora stimata arte di second'ordine. Si prende un dramma o romanzo straniero, se ne cavano le persone principali, si rimbastisce su, scheletricamente, l' azione facendole agire come marionette e parlare un linguaggio tutto convenzionale di metafore e di madrigali, si getta sul tutto un po' di polvere d' oro e di brillantina decorativa che nulla ha da vedere col tema, e il libretto è bello e fatto. Poco importa se ne vien fuori una cosa idropica o rachitica; se il dialogo è sciatto, se la poesia è roba da chitarrista e se il superfluo soffoca l' essenziale: il maestro compositore può far isfoggio di quanto vale, e tanto basta. Nè s' accorgono i musicisti che dall' infelicità del libretto dipende il più delle volte l' insuccesso dell' opera, perchè è mancata loro l'inspirazione impetuosa e vibrante quando commentavano di note un melodramma di dozzina, e perchè il pubblico non si appassionerà mai alla musica, se non gli piace la parte sostanziale, cioè il dramma.

Un po' di colpa, in questo, è dei maestri che, di solito, in fatto di libretti, sono altrettanti tiranni per un verso, e per l' altro si acconciano a lavorare su riduzioni goffe e mostruose di tetraggini inverosimili, o su pompose fantasticherie allegoriche e mitologiche campate per aria; ma assai più ne hanno i nostri poeti veri i quali sdegnano una forma d' arte che sarebbe domani nobilissima ed alta, purchè essi vi si ponessero con serietà di propositi e costante perseveranza. I maestri, infatti, si contentano dei lavori mediocri per mancanza di meglio: se domani un poeta e drammaturgo autentico offrisse loro un ottimo melodramma originale, non sarebbe dubbia la scelta.

Io poi non credo che il " ridurre „ a libretto un' altra opera d' arte

(*) Napoli, Melfi & Joele, 1903.

qualsiasi, romanzo o dramma o poema, sia per se stesso una volgarità, e ancor meno, artisticamente parlando, una cattiva azione.

L' essenziale è che la fonte contenga gli elementi drammatici e lirici che per il melodramma si richieggono, e che questi vengano tratti e ricomposti in guisa da poter vivere d' una vita propria nella veste musicale, indipendentemente dall' opera madre: poco importa che il poeta tolga od aggiunga del suo, semplifichi o condensi l'azione, purchè dell' originale restino gli " spiriti „ come diceva il Leopardi, se l'originale è un capolavoro; o spiriti nuovi e gagliardi poeta e musicista v' infondano, se l' originale ha servito loro soltanto di spunto o di motivo suggeritore.

Così, per tutto questo, m' è parso che Giuseppe Pagliara abbia fatto un eccellente servigio al maestro Giovanni Giannetti e al teatro lirico italiano, riducendo il suo *Don Marzio* da " La bottega del Caffè „ di Carlo Goldoni. L' opera in musica verrà rappresentata per cura del Ricordi al teatro " Rossini „ di Venezia in questo mese d' aprile, inaugurandosi la Mostra Internazionale di Belle Arti: il pubblico veneziano sarà dunque il giudice primo e più competente dell' intero lavoro; ma poichè il libretto del Pagliara è per se stesso un' opera d' arte pregevolissima, mi sembra opportuno segnalarlo fin d' ora ai lettori di questa *Rivista*.

E dirò subito che il *Don Marzio* viene felicemente a rinnovare la commedia lirica, da lungo tempo esulata dai nostri teatri per cedere il posto ai torbidi e truculenti melodrammi passionali, dove il musicista può con meno fatica ricavare effetti stupefacenti e con più facilità dissimulare i difetti proprii.

" La bottega del Caffè „, e con essa il *Don Marzio*, si aggira nei contorni della esistenza quotidiana, e la sua drammaticità non deriva da sorprese più o meno terribili o commoventi; ma sgorga dalla ricomposizione serrata dell' umile verità dalla vita, studiata con occhio pietoso d' uomo e riprodotta con mano sicura d'artista. C'è la satira senza l' offesa; c' è il sentimento senza le tenerezze morbose; c' è l' interesse senza l' artificio; c' è lo sfondo, l' ambiente, senza la decorazione artificiale e coreografica.

Il Pagliara, naturalmente, segue passo passo l'arguta commedia goldoniana: nulla o poco c' è da dire quindi su l'azione del melodramma. Il poeta ha soppresso qualche scena, come ad esempio quelle, in realtà inadatte alla musica, che riguardano la vendita del panno, ed ha aggiunto, per compiere il quadro, lo sfondo dei cori: il popolo veneziano che riempie la piazzetta in attesa d' una regata e partecipa or con più or con meno interesse agli avvenimenti gustosi che si svolgono tra il caffè, la locanda e la bisca. La prima scena del I° atto permette subito al lettore di giudicare come il poeta abbia saputo incorniciare, senza togliere a questa della sua importanza, ma completandola secondo le esigenze del teatro lirico, l' azione principale, di cui sono personaggi

Don Marzio, il famoso cianciatore napolitano, Ridolfo, il buon cuore e il buon senso del popolo, Eugenio mercante giocatore, Leandro cavalier d'industria, Lisaura ballerina e le due mogli disgraziate Placida e Vittoria.

A tutti costoro il Pagliara ha conservato intatto il primitivo carattere goldoniano: le parti liriche che egli ha aggiunto al dialogo hanno il loro spunto nelle battute della commedia e però non sono altro se non uno svolgimento del motivo originale.

Gli stessi colori un po' carichi della seconda metà del II. atto, in cui Leandro, ubriaco, insegue dal terrazzo della bisca alla locanda la moglie Placida, mentre servono ad animare la scena e a preparare un finale di moltissimo effetto, non escono per nulla dalla misura della convenienza artistica; e il Pagliara quì ha vinto una difficoltà grave, raggiungendo la massima intensità d'azione e il più vivo contrasto di affetti, senza cader menomamente nell'eccessivo o nel banale.

E a dar questa dignità signorile al *Don Marzio* contribuisce per non piccola parte la nobile verseggiatura: il Pagliara, poeta sottile e delicato e nello stesso tempo esperto conoscitore del linguaggio drammatico, ha saputo dire in poesia vera, ciò che il Goldoni ha detto in prosa facile ed arguta.

I passi lirici, che come ho detto, sono quasi brevi commenti al carattere del personaggio, si intrecciano in bella guisa al dialogo, che scorre rapido, serrato, limpido e brioso: nessun riempitivo, nessuna formula convenzionale, nessuna effusione di sentimentalismo arcadico in questa commedia lirica, a cui è conservato tutto il sapore genuino ed è aggiunto, con felice ricostruzione, il colore dell'ambiente storico e locale.

Ora il pubblico veneziano giudicherà se, come si assicura, il valoroso autore del *Violinaio di Cremona* ha saputo rivestire di musica degna il libretto che il nostro Pagliara ha ricavato da una delle più belle commedie di Goldoni. Il successo, che io mi riprometto completo, sarà un bel trionfo per l'arte schiettamente, integralmente nazionale.

G. F. Damiani

Sul Teatro di Achille Torelli

Non si può dire, del teatro di Achille Torelli, senza ricordare prima il credo artistico dell'illustre commediografo, espresso interamente in quella dotta conferenza " L'arte e la morale „ tenuta nella " Dante Alighieri „ di Bologna nell'aprile del 1902. Giacchè il contenuto sostanziale, il pneuma—come dicevano i Greci—dell' opera torelliana, è intimamente legato e inspirato a quel credo.

Mai fu più bella rispondenza tra il critico e l'artista, e più fedele attuazione di idee e principii sapientemente elaborati prima.

Achille Torelli fu sempre ligio ad un programma d'arte concreto, pensato: non indecisioni, non vaghi tentennamenti, or verso l'una, or verso l'altra forma artistica: la sua produzione è veramente uguale nelle varie parti: in quanto che l'Autore rifuggendo da tutto ciò che rimaneva al di fuori dei suoi intendimenti d'arte, pensò e volle sempre fermarsi nei limiti che la sua cultura, la sua speciale idiosincrasia, gli imponevano.

Non una delle mille e mille tentazioni che abbacinano gli occhi dell'artista e del commediografo in singolar modo, lo distrassero, lo vinsero. Egli, signore dell'arte drammatica, scrisse sempre ciò che gli veniva dettando la sua natura, senza preoccupazioni, e senza dubbii.

Sentiva intorno a sè qualche cosa di nuovo che turbinava e sconvolgeva; ed egli non si lasciò assalire da nessun tormento. Sapeva che la sua ispirazione era fresca, che le sue creature erano vive, che le favole che veniva trattando si basavano tutte su di una verità assoluta, ed aveva la certezza di trionfare.

E trionfò infatti: perchè non chiese all'arte nulla di straordinariamente artificioso: ma la riproduzione esatta, fedele, di tutto ciò che era nella vita, e che conteneva in sè i germi della vera bellezza. Trionfò perchè volle basare tutto il suo edificio sulla vera essenza umana, messa oggi da parte da alcuni, i quali credono arte la posa e bellezza l'artificio!

Achille Torelli trionfò, perchè seppe inspirarsi a quanto di più nobile e di più bello, ma di più vero, si trova in fondo a tutte le azioni degli uomini.

Il Torelli, dicevo, afferma (1) recisamente la necessità di un'arte che rifugga da qualsiasi materialismo, e sia espressione del più schietto e sincero idealismo: un'arte che " ci guidi di virtù in virtù, al tutto della virtù, da raggiungersi se non altro con l'immaginazione ".

A prescindere dal concetto di moralità, che si risolve, a me pare nella esposizione del Torelli, in un concetto metafisico o religioso che il pensiero evoluto ha oramai interamente demolito, l'Arte—per l'illustre commediografo — deve servire a far trionfare il Bene nella sua maggior semplicità e purezza: e specialmente poi l'Arte drammatica che è la più completa e la più vicina alla vita.

In senso lato, l'Arte non può astrarsi dalle esigenze del pensiero evoluto, e non può limitare la sua azione al puro godimento estetico: l'Arte—come han dimostrato gli studi moderni—non è che la intuitrice dei più grandi e complessi problemi che la scienza poi sistema: è veramente la traccia divinatrice che le azioni collettive di un popolo e di una razza seguiranno poi. Non possiamo ammettere oggi la formula dell'*Arte per l'Arte*, che oramai può dirsi un anacronismo. Come non dobbiamo, d'altro canto, dinnanzi ad un lavoro d'arte, cercare prima l'etichetta di verismo o simbolismo, o idealismo: nell'opera d'arte dobbiamo cercare se la forma e l'idea siano fuse in un complesso organico e armonico: ripeto *forma e idea*: idea naturalmente volta al Bene, che spinga — a mio credere — direttamente o indirettamente gli uomini ad affratellarsi e dissetarsi tutti alla fonte d'un comune ideale di pace e di giustizia.

Achille Torelli, senza giungere a tali conclusioni, pure pensò che l'Arte debba avere la missione di fare risplendere la luce della virtù, sul fondo buio del vizio: di far trionfare, in una parola, il Bene per quella forza che guida i fatti dello spirito, per quella *Morale* che gli antichi fecero dipendere dal *fato* o da *Dio*, e che la modernità fa derivare dalla *giustizia storica*.

Il " Teatro scelto " del Torelli (curato nella edizione del Marino (2) dall'autore) contiene 18 lavori: *Troppa grazia*, *Il punto d'appoggio*, *La più semplice donna vale due volte un uomo*, *La verità*, *L'asino di Buridano*, *I mariti*, *La moglie*, *La scuola degli artisti*, *Chiodo scaccia chiodo*, *Triste realtà*, *Rapisco mia moglie*, *L'Israelita*, *Scrollina*, *Le due catene*, *Donne antiche*, *Donne moderne*, *Filia suavissima*, *L'ultimo convegno*. Quasi tutti sono stati rappresentati, meno: *La scuola degli artisti*, scene in

(1) L'arte e la morale—Bologna, N. Zanichelli 1902.

(2) Teatro scelto di Achille Torelli-Caserta, Salvatore Marino tip. editore 1902.

un atto; *Le due catene* in un atto, e *L' ultimo convegno*, dramma in 4 atti. Esaminiamone i più importanti.

I MARITI — La scena è a Napoli (nel 1861), ed il lavoro è davvero una riproduzione esatta della vita meridionale di quel tempo (in quarant' anni molte cose sono mutate ed altre addirittura scomparse). Ciò è parso a qualche critico un pregio grandissimo, e anzi il maggior pregio della commedia " giacchè la pittura dei tipi generali, scriveva il Franchetti, riesce sempre fredda e scolorita se non s'incarna in uomini vivi, appartenenti a un tempo e a un paese determinato; è legge. è necessità ineluttabile dell' arte comica, e tutti i veri poeti così l'hanno intesa e praticata ". (1)

E ad avvalorare la sua opinione, citava l' esempio di Messer *Tartufo* " che è nato e cresciuto nella Francia di Luigi XVI, come *Giboyer* ai dì nostri..... Nè Molière si recherebbe ad onore la lode recentemente attribuitagli di aver voluto produrre esseri astratti, lui che in più luoghi espose a chiare note la propria poetica, e più specialmente nell' *Impromptu de Versailles* e nella *Critique de l' école des femmes* ".

Tutto ciò, con buona pace del Franchetti e.... del Molière, mi pare confutabilissimo: perchè l' Arte, quando non si propone di riprodurre questo o quest' altro tipo, questa e quest' altra età, ma la vita e gli uomini con i loro vizii e le loro virtù, non è affatto costretta a fissare tipi speciali che siano i rappresentanti di un secolo. L' Arte deve badare a che le creature delle quali vuole servirsi appartengano alla gamma svariatissima degli esseri viventi, restino cioè nella verità della vita, senza eccedere oltre i limiti che la natura assegna agli uomini.

Se l' artista, poi, dovendo inquadrare un'azione drammatica, vuole farla svolgere in un dato luogo, naturalmente deve curare che i personaggi non provochino una stonatura con l' ambiente nel quale si muovono. Quindi nella commedia del Torelli, la fedele riproduzione dell' ambiente e dei tipi può essere, ed è infatti, lodevole, ma non può costituire, a mio credere, un pregio grandissimo dell' opera, che vuol essere di tutti i tempi e di tutti i luoghi, per dimostrare la verità d' una sen nza — diciamola così — umana: Il buon marito fa la buona moglie.

Il maggioı regio della commedia sta piuttosto nella fusione mirabile dei varii episodi, che s' intrecciano, si sfiorano, si fondono in un' azione quasi sempre rapida, sempre svolgentesi con logica, con verità, con efficacia. Giacchè il Torelli non presenta un fatto principale, lumeggiato da varie situazioni: ma varii fatti — intimamente legati fra loro — che si completano, direi quasi, e si lumeggiano a vicenda, formando un tutto armonico. E l' artista ha dovuto avere non la visione di questi singoli fatti, che per artifizio poi fuse insieme, ma dovette avere la visione dell' opera d' arte che li ricostruiva tutti. Quindi, io credo, nel processo creativo de' *I mariti*, l' A. non passò

(1) V. Nuova Antologia—Dicembre 1867: A. Franchetti, Rassegna drammatica.

dalla analisi dei varii fatti alla sintesi, ma dalla inspirazione sintetica, scese poi alla osservazione, alla delineazione delle varie azioni che, ripeto, nel primo slancio della creazione gli si erano presentate incomplete forse, incerte, ma allacciate l'una all'altra in una forma artisticamente bella.

Così penso, perchè nei cinque atti del Torelli non ho trovato nulla, non una parola, che tradisse l'artifizio della ricostruzione; non una parola che rivelasse il punto d'incontro, l'innesto, direi quasi, di due azioni. Queste si intrecciano, e poi si dividono, e poi si confondono con una semplicità prodigiosa.

Ma è tempo oramai di ricordare, sfrondato di tutti gli episodii secondarii, il contenuto essenziale dell'opera torelliana.

Nel primo atto, l'A. con molto accorgimento presenta quasi tutte le persone della commedia, raccolte in casa dei duchi d'Herrera, nel capo d'anno del 1861: e delinea chiari, fin dal principio, i varii *tipi*. Il duca Filippo d'Herrera e la duchessa Matalia, sono due coniugi modello: rappresentanti di quella aristocrazia semplice ed eletta che non si arresta alle forme di cortesia, ma ama e vuole la vera nobiltà dei sentimenti, incarnano — come fu già osservato — sotto le foggie moderne, il *tipo* poetico di Bauci e Filemone, creato già dalla splendida fantasia dei Greci, e poi dal genio di Goethe usurpato nel secondo *Fausto*, come un di quei miti che vivono eterni nel seno misterioso delle terribili *madri*.

Al contrario il loro primogenito, il duchino Alfredo, vive scapestratamente, corteggiando buone e male femmine, salassando cavalli, abbandonando la giovane moglie, Sofia, in una tristezza senza nome.

Egli è il punto nero nella famiglia. I genitori se ne addolorano, la moglie se ne accora: ma, educata alla scuola del dolore, si rassegna, e piange, muta, rimanendo onesta e fedele al marito, pur nutrendo nel cuòre simpatia grande per un giovane ufficiale di marina, Enrico di Riverbella, amico degli Herrera. Le due figlie dei duchi d'Herrera, Giulia ed Emma, sono ugualmente infelici. La prima, costretta a subire il marito Marchese Teodoro, uomo eccessivo ne' sospetti e nella gelosia, il quale stupidamente la tormenta; e la seconda costretta dai genitori a soffocare il suo amore per un ufficiale delle guide, Rogheredi — un disonesto — e a sposare l'avv. Fabio Rigoli, uomo colto e onesto.

Sofia, la buona moglie, non riesce a fare buono il marito: e il duchino si ammala di petto, pagando il fio della sua scioperataggine.

Teodoro, che in fondo non è un buon marito, giacchè, per la sua esagerata gelosia, giunge perfino a battere la moglie, non può nulla sull'animo di lei, e i due coniugi si separano dopo tante lotte e tante sofferenze. Ma Fabio Rigoli, buon uomo, e ottimo marito, innamorato della moglie, riesce a conquistare interamente il cuore di Emma, e a fare di lei — leggiera, capricciosa, aspra, altera — una donna affettuosa, un'ottima consorte.

Ecco dunque la morale della favola: il buon marito fa la buona moglie; e la difficile situazione drammatica, osservo col Franchetti, dalle prime parole del secondo atto (il 1° abbiam visto, è di esposizione) sino alle ultime della commedia, è condotta per una lunga serie di acute osservazioni psicologiche, con rara evidenza e felice novità. Anche la *Gabriella* d'Augier si converte all'amor coniugale ed esclama sul finir della commedia:

Oh! père de famille, o poète je t'aime!

Ma dopo quanti passi dubbiosi, quante lotte strazianti, quante appassionate peripezie ristrette in brevissimo spazio. Qui invece il fortunato mutamento accade lentamente senza agitazioni, senza strepito in mezzo alla quiete domestica e ai fatti ordinarii della vita quotidiana.

E quando alla fine della commedia, Emma, già mutata, e divenuta *buona moglie*, teme che Fabio, stanco de' suoi modi, si sia allontanato mano mano da lei, e tenta di distrarlo dagli affari, per averlo tutto a sè, la scena è di una bellezza mirabile, e di una *serenità* (non saprei dir meglio) efficacissima.

E mentre cala la tela, la commozione vince l'animo dello spettatore, il quale, col trionfo del Bene, semplicemente ed efficacemente dimostrato, trova pure una forma d'arte eletta e suggestiva.

Per vero la commedia del Torelli, non ha, nei vari personaggi, nella tela, nello svolgersi dell'azione, nulla di intenso, di forte; non cozzi di passione, non scene violente, non scoppi di grande drammaticità: ma corre dal principio alla fine, con una semplicità e una grazia, e direi, una eleganza, degne veramente del plauso che i pubblici d'Italia tributarono sempre all'autore.

Non una scena, non una parola superflua: tutto concorre a fare del quadro un'artistica riproduzione della vita, fedele anche nei particolari, senza che l'artifizio scenico resti mai smascherato, scoverto.

Il dialogo rapido, conciso, efficace, dà ancor colore e pregio alla commedia, che è senza dubbio una delle migliori, delle quali si onora il teatro italiano.

La moglie — Nella edizione del " Teatro scelto " il Torelli ha stroncato due atti dalla commedia, che fu rappresentata a Firenze nel 1869 in cinque atti. Così ridotta, appare forse più organica, più semplice, e riesce efficacemente a dimostrare l'idea informatrice, che, cioè, la moglie vanesia, capricciosa, procura l'infelicità al marito, e manda in rovina la famiglia.

La favola è nata nella fantasia creatrice dell'autore, con una verità assoluta. Purtroppo nella vita abbondano le mogli come questa che l'autore ci presenta in *Malvina*: donne date tutte alle feste e ai ritrovi, che non sanno vedere, non sanno pensare, non sanno volere nulla che non sia mondano, donne per le quali la vita si vive solo nei passeggi, nei teatri, nei salotti, e la felicità si risolve nel farsi ammirare

dal pubblico. Stupide creature che si fermano ai vani piaceri, e durano la loro esistenza scialba in un continuo artifizio che nulla dà all'anima e al cuore!

La signora *Malvina*, moglie del signor Giorgio, avvocato ed onesto lavoratore, è una delle creature così fatte, eccessivamente mondane. Quando non è fuori di casa, o dorme o suona l'arpa: lasciando la famiglia in balìa dei servi: e il povero marito è costretto a pulire i bambini, a far colazione... d'un bicchier d'acqua, e a spazzare persino la sua stanza!

Anima debole, che s'è lasciato sopraffare dalla moglie, e ne subisce i capricci e le volontà.

Il rovescio della medaglia è in Oscar e in Maria, sorella a Giorgio, la quale — buona e santa donnina — difende la felicità coniugale, per un momento solo, vacillante: e fa del marito un operoso e onesto cittadino.

Giorgio, per le eccessive spese alle quali la moglie lo costringe, si rovina finanziariamente: vende carrozze, cavalli e giunge a non poter pagare il trimestre alla *Nunziatella*, per il figliuolo, Anselmuccio. Malvina un bel giorno, lo abbandona, e Giorgio resta in casa della sorella e del cognato intristendo al cospetto della loro felicità. E nella scena finale, mentre Oscar cinge con un braccio la vita alla moglie, e l'uno di qua e l'altro di là si chinano a carezzare Oscarino, il figliuoletto adorato ch'è al tavolo, e scarabocchia il nome della madre, Giorgio fissa invidiosamente lo sguardo sul gruppo tutto amore, poi cerca, con gli occhi pieni di tenerezza, suo figlio Anselmuccio, lo vede solo, abbandonato, addormentato sul canapè: e, tutto premuroso, prende il leggiero pastrano, ne copre il bambino, e siede ai suoi piedi, fissandolo con sguardo pietoso...

Conclusione bella e suggestiva di un'opera d'arte nella quale tutto, rispetto alla drammatica, è chiaro, logico, sincero: le scene si succedono con bel garbo, e l'azione si svolge piana e semplice, vivificata in un dialogo italianamente corretto, efficacissimo.

A proposito di un altro lavoro del Torelli, *Fragilità* (lavoro che il chiaro commediografo ha avuto il torto di tralasciare nel volume del suo " Teatro scelto ") fu detto molto opportunamente che " l'autore di " *Mariti* ha un vivissimo sentimento della scena, e sa infondere la " vita nei leggiadri quadretti che ci pone sott'occhio. Bensì son grazie " che sfuggono all'analisi e non si gustano pienamente se non circon- " date dal fascino della recitazione..... " Ciò potrebbe ripetersi per la commedia in 4 atti SCROLLINA: giacchè si possono agevolmente notare in essa, qua e là, delle finezze, e delle sfumature, che, rese da ottima recitazione, danno una notevole impressione, ma portate fuori dal campo della estetica rappresentativa, sbiadiscono, e forse forse tolgon pregio all'opera d'arte.

Questo però non sembri un difetto: chi scrive per il teatro vuol essere giudicato a teatro e se un lavoro nella rappresentazione appare ben inquadrato, logico, suggestivo ed efficace, ha raggiunto il suo fine ultimo; e l'autore non può certo preoccuparsi se alla lettura le sue intenzioni artistiche in alcune " grazie „ risultino più scialbe o non risultino affatto.

V' ha chi non ama in un lavoro drammatico siffatte " grazie „ chi cerca cioè la linea principale che svolga il pneuma del dramma e della commedia senza sfumature che " nulla danno e nulla tolgono „.

Ciò a me non pare esatto; e credo che non solo siano necessarii, ma utilissimi: basta, assai spesso, una parola, un accenno qual si sia, un particolare a prima giunta insignificante, per produrre un dato effetto. per dare questo o quel colore, per spiegar meglio questa o quella situazione, per chiarire un tipo, per dimostrare un' idea.

Cavour, giocando al wist col De La Riva, lo rimproverava di non avere sufficiente rispetto per le carte piccole! A teatro, i particolari sono come le carte piccole: fanno gioco, e decidono sorti!

In *Scrollina* ripeto, si notano qua e là finezze e sfumature che dànno efficacia a tutta la commedia, la quale per altro può dirsi una pittura del vero: il vero, s' intende, vestito dall' arte.

Ma la commedia veramente degna dell' autore dei *Mariti* è *I Derisi* che pur manca nella raccolta testè pubblicata. Il lavoro non ha, come *I mariti*, un protagonista, o meglio ne ha parecchi ne' diversi personaggi, i quali tutti assumono parte importante.

Primeggia per un certo verso sugli altri uno scopritore d' un congegno meraviglioso, eroe del lavoro, insidiato e deriso nel suo genio e nel suo cuore.

La lotta, fu osservato, impegnata da questo Prometeo inchiodato allo scoglio delle sue sventure, è così alta, così coraggiosa, così sublime, che alla sconfitta di lui lo spettatore è tratto a decretare la palma della vittoria. Non si può fare più nobilmente, coll' arte, il processo alla malvagità sociale!

La missione della donna (divenuta poi " *Il punto d' appoggio* „) ha pure pregi di concezione e di tecnica. Un po' scialba e tenue *La scuola degli artisti*. Tumultuariamente svolto e con dubbia efficacia *L' asino di Buridano*, *Gli onesti* cioè, meno il terzo atto ch' era, secondo il giudizio dell' autore medesimo " di effetto grossolano „. Simpatico in alcune scene, un po' slegato nell' insieme il *Colore del tempo*. Disegnata con garbo la commedia popolare in un atto *Le due catene*. Povera nell' azione *La verità*. Lodevole la trilogia *Donne antiche e donne moderne* per l' inquadratura degli atti, per il dialogo scorrevole, semplice, efficace specialmente nel verso ben tagliato della prima parte.

Drammaticissimo e commovente *L' ultimo convegno*.

Questo, malamente accennato, il teatro di Achille Torelli: teatro di

importanza straordinaria, per il tempo in cui sorse. Quando Paolo Ferrari imponeva al pubblico oramai stanco i suoi lavori basati eminentemente sull'intreccio; e quando imperava la tecnica artificiosa del teatro francese, dove lo Scribe, il Dennery, il Dumas somministravano al pubblico le loro commedie, fatte con un meccanismo complesso, senza semplicità e senza verità, Achille Torelli fu un vero e proprio innovatore.

I mariti, senza linee contorte, senza falsità, senza esagerazioni di sorta, senza rettorica e senza nulla dei vecchi numeri adoperati fino allora, parve e fu veramente la commedia nuova che apriva una nuova via al teatro italiano.

Eppure questo innovatore, questo commediografo che aveva superato l'ardua prova del palcoscenico, destando il più schietto entusiasmo, e ottenendo trionfi magnifici, non potè serbare il favore di quelle stesse folle che avevano già gridato osanna al suo ingegno, al suo talento straordinario di sceneggiatore perfetto.

Perchè? Il Costetti (1) trova la spiegazione nel successo eccessivamente clamoroso de *I mariti*. " Firenze ne fu piena. Banchetti si succedevano a banchetti in onore del giovane poeta. Gli si spalancarono anche le porte dei salotti più restii: la critica, un po' seccata di dover dare l'incenso, si sbracciò con larghe ondate di turibolo, così da farne cadere la brace sui circostanti. Il Sabbatini, allora appendicista teatrale nel giornale *Le alpi*, sol perchè scappò a dire che il Torelli non era che una speranza magnifica, fu minacciato di percosse. Gli altri autori erano guardati bruscamente nelle vie, nei teatri. Si faceva lor colpa non solo delle commedie scritte, ma sì ancora di quelle che potevano scrivere. O che non c'era Achille Torelli? Questi, umile in tanta gloria, non si raccapezzava più di questa celebrità cascatagli addosso d'un tratto: inconscio forse, come avviene delle manifestazioni d'arte veramente geniali, d'aver scritto una commedia destinata a segnare una nuova tappa di progresso nel teatro italiano, si fissò troppo nel romore che l'opera sua gli faceva intorno, lo inebbriò il successo, il frastuono dei battimani lo rese sordo ai buoni consigli, e si stimò chiamato a rifare la patria scena sol che mettesse comunque il nero sul bianco „.

Nelle osservazioni del Costetti c'è forse qualche cosa di vero.

Ma non spiegano esaurientemente la ragione dell'ingiustizia del pubblico, il quale, se aveva il diritto di non accettare i lavori minori del Torelli, aveva però il dovere di apprezzare degnamente *I derisi* che a ragione furono detti " fratelli legittimi de *I mariti* „.

Si è che il pubblico a volte dimentica facilmente, e assai leggermente, ed ha dei grandi obblii che assumono proporzioni di colpe addirittura imperdonabili!

A. Lalìa-Paternostro

(1) Il teatro italiano nel 1800.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

H. A. Jones. — " Sul teatro drammatico inglese „.

Henry Arthur Jones, il chiaro commediografo, ha esposto al banchetto annuale del *Ploygoers Club*, la situazione presente del teatro drammatico in Inghilterra.

Egli ha dimostrato che " l'arte drammatica inglese, non può esistere se non si tiene assolutamente lontana dal genere popolare.

Nell' interesse del teatro inglese si deve imporre allo spirito del pubblico la distinzione fra ciò che vuol essere il teatro, e ciò che sono i divertimenti ordinarii „.

" Nessun lavoro basato sulla vita moderna inglese, ha ottenuto — in questi ultimi anni — reale successo. Si è detto di organizzare un teatro nazionale: io approvo completamente il progetto. Ma chi si occuperà di tale impresa? Chi la lancierà? Come sarà spinta innanzi? Vedo delle mani imploranti, tendere verso i milionarii americani e vedo la nazione inglese che cede allo Czar di Russia la cura di completare il monumento a Nelson. Si deve lasciare ad un americano la cura di sostenere e di sovvenzionare l'arte drammatica inglese? No. E perchè? Perchè io credo fermamente che un teatro nazionale messo su da elemento straniero sarebbe votato alla debolezza e all'anemia, se non all' insuccesso e alla disapprovazione generale „.

Nuova Antologia, anno 38. fasc. 749 — Giuseppe De Abate, " Bellotti-Bon e la compagnia reale sarda „.

L' Autore ricorda la gloriosa esistenza della compagnia Bellotti-Bon nei tempi felici in cui il teatro drammatico italiano suscitava entusiasmi e delirii.

Ricorda i trionfi di Luigi Bellotti-Bon, attore, direttore, capocomico, animatore insuperato di tre compagnie, che furono scuola a tanti egregi e valorosi interpreti, e dettero tanta vita al nostro teatro.

Ricorda i successi clamorosi di Bellotti - autore, con la sua commedia *Lo studente di Salamanca*, e con *Spensieratezza e buon cuore*: ma riconosce che la gloria del Bellotti rimase sovratutto di attore. " E fu ancora la " Reale „, benemerita anche alla vigilia della sua fine, che diede occasione al valoroso ed operoso suo *brillante* di manifestare questa sua felice attitudine.

Già nei primi mesi del 54 — racconta il Costetti — Luigi Bellotti-Bon, d' incarico del Righetti, era partito per Parigi e n'era tornato con la cera soddisfatta e misteriosa di un diplomatico che è riuscito in una missione difficile e delicata. Poco andò che si conobbe il segreto. La Reale Sarda era scritturata per un corso di recite a Parigi durante la imminente Espo-

sizione del 1855 che fu la prima del secondo Impero. — È noto il trionfo riportato dai comici nostri in quella memoranda stagione, sono note le vittorie ottenute dall'arte italiana, i successi strepitosi di quei mirabili interpreti di Alfieri, Goldoni e Pellico, e, in modo particolare (e tale da vincere il ricordo stesso della Rachel), quello di Adelaide Ristori „.

" Ma accanto a questa ultima — *Mirra, Mirandolina* e *Francesca* insuperabile — Luigi Bellotti - Bon, conquistando il pubblico e meravigliando i comici del *Palais Royal* con la sua squisita *verve* di attore brillante, si preparava nello stesso tempo la via alle future glorie non solo dell'artista, ma del capocomico e del maestro, da tutti riconosciuto, della scena italiana. „

" Senonchè, come la formazione della compagnia *unica* segna la grandezza morale e materiale del Bellotti, così gli smembramenti di essa, cioè le tre Compagnie, da quella generate per scissione, ne iniziavano il rapido scadimento „. E in un momento di sconforto il Bellotti-Bon " alla immeritata disgrazia finanziaria, non seppe purtroppo, che opporre il colpo di rivoltella che doveva strapparlo all'arte e alla vita „.

Il De Abate conclude, lodando la gentile iniziativa di Claudio Leigheb, che dopo venti anni volle onorata la memoria del Bellotti-Bon. Per la verità noi aggiungiamo che il ricordo dell' insigne direttore drammatico si deve all'iniziativa di un ex attore del teatro dialettale torinese, il signor Simone Pietro Governato, aiutato dal giornale il *Proscenio* che aprì una sottoscrizione.

Voci del Peristilio

Sabato sera 28 ha avuto luogo la tanto attesa prima rappresentazione di *Monna Vanna*, l'opera poetica di Maurizio Maeterlinck. Il pubblico scelto e numeroso ha applaudito a quest' ultima creazione del dolcissimo cantore di *Douze chansons*. Georgette Leblanc apparsa in tutta la grazia della sua arte finissima ha dato vita e calore all'anima purissima di Monna Vanna. Di *Monna Vanna*, diremo nel prossimo fascicolo.

— Nella *mattinata* organizzata dalla presidenza della " Società degli Autori „ di Roma (il 16 marzo) Enrico de Leva ha ottenuto un bel successo. Presentato dal principe di Scalea, disse la sua bella conferenza *Musica e musicisti*, e quindi suonò al pianoforte varie sue composizioni, rivelando le sue doti di musicista squisito e originale.

— Il *Trionfo* di Roberto Bracco sarà rappresentato, la sera del 31 agosto prossimo, al Teatro Imperiale di Mosca.

— *L' Aspide*, commedia premiata nel Concorso della Società di autori drammatici e lirici di Roma è stata rappresentata al *Metastasio*. Ma il pubblico della capitale non ha fatto buon viso al lavoro.

— La famiglia Artistica di Milano ha offerto un banchetto a Renato Simoni. Il Giacosa salutò il chiaro autore della *Vedova* con inspirata improvvisazione, e gli intervenuti applaudirono calorosamente.

— La " Berti Masi „ ha ottenuto un bel successo al *Carignano* di Torino con la *Francesca* di D' Annunzio; e la interpretazione di Emilia Varini è parsa degna di lode.

— " *Il più forte* „ la nuova commedia di Giuseppe Giacosa, che doveva rappresentarsi in primavera, (come annunziammo nel fascicolo 4°), sarà data invece nell' autunno, giacchè l' illustre Autore ha annunciato ch'egli non riuscirà a terminarla pel maggio.

— Tommaso Salvini, il glorioso vegliardo della scena italiana, riapparve al nostro pubblico in tre rappresentazioni: *Morte Civile*, *Oreste*, *Otello*, suscitando il più schietto entusiasmo, e ottenendo applausi senza fine.

— A Firenze ha ottenuto un bel successo la commedia di Giuseppe Bonaspetti: *I diritti dell' amore*.

— Jenö Hubay ha dato un gran concerto a Santa Cecilia in Roma ed è stato applaudito con calore.

— È stata murata nel teatro municipale di Modena una lapide che ricordi il nome glorioso di Carlo Goldoni. L'iscrizione dice: *A—Carlo Goldoni — Che qui abitò — Ove sorge modesta — La casa de' suoi maggiori — Il Municipio — Con memore orgoglio' — Ch'ei fosse uso nomarsi—Cittadino modenese — Dedicava — XXV febbraio MCMIII.*

— È stato inaugurato a Montecarlo il monumento ad Ettore Berlioz, dello scultore Leopoldo Bernstamm. Pronunciò un bel discorso sul chiaro musicista, Jules Massenet.

A Boito

BOVIO

Io non ho saputo mai associare, da vent'anni in qua, il mio pensiero a questa semplice realtà. Che il nome di Bovio fosse portato da una persona viva a cui si potesse giungere con tanta facilità e nella quale si riescisse a trovar tanta dolce accoglienza e così pronto efficace consiglio. Bovio, dopo averne scorse alcune pagine scultoree, appariva alla fantasia come persona vissuta in altri tempi, non per la dottrina sua precorritrice geniale di età future, ma per la forza virtuosa, per la serenità imperturbabile, con cui dirigeva le sue facoltà intellettive verso liberi, civili, altissimi sensi. Nell' intima conversazione l' inganno perdurava. Quale uomo meglio e più di Lui ha sottratto al proprio lavoro tanta parte per accogliere, considerare e difendere ogni causa che a Lui sembrasse giusta? Quale memoria più pronta e amabile della sua, per dire alle centinaia di persone, che incontrava nel breve tratto che percorreva ogni giorno affin di dare al curvato fisico il necessario moto, quanto aveva fatto per esse, ottenendo aiuti, evitando ingiustizie?

Filippo Masci, in un suo breve articolo, degno tutto della sua mente agile e profonda, considera che: « Se comune dolore è comune amore, e se gli uomini, nel momento che si trovano a piangere su una stessa bara, dimenticano gli odii e si sentono fratelli, poche morti avranno fatto vibrare, come questa, il sentimento della solidarietà umana ». E si domanda: « Dove il segreto di questa grande unanimità di dolore? » E indaga e spiega: « Non gl' *invidiosi veri* della sua filosofia, che i più ignorano; non i grandi servigi resi alla patria col braccio o col consiglio, perchè Egli non militò nelle guerre del riscatto nazionale, nè resse le sorti del paese, nè, per l'età giovanile, fu tra i ribelli e tra i martiri. La ragione del plebiscito di dolore che lo accompagna in morte, come dell'entusiasmo dei giovani e della simpatia di tutti, sta nell' unione in-

tima dell'apostolato civile con la dottrina, della bontà inesauribile con la fierezza; sta nell'armonia del carattere, nella rigida virtù, nell'atteggiamento di lotta in sostegno dei nuovi ideali della vita morale contro tutta la potenza del vecchio mondo ».

Il fenomeno dell'aristocratica popolarità di Giovanni Bovio, non si poteva spiegare con maggior forza di sintesi e di chiarezza di come ha fatto l'insigne filologo abruzzese.

Non qui è lecito e opportuno azzeccare delle parole senza significato per darsi l'aria di dire di Bovio filosofo, letterato, politico, artista, uomo di parte. Qui, a tratti larghi, ci è appena consentito di ricordarlo nel teatro. Del filosofo è stato e sarà detto con larghezza, dell'uomo di cuore non si dirà mai abbastanza. Con autorità dal Masci è stato anche detto che: « Forse tutto il pensiero del Bovio si può chiudere in questa breve formola: *il pensiero filosofico di Bruno innestato sul pensiero politico di Mazzini* ». E avverte e insegna: « Nel linguaggio suo la parola *modernità* volea dire quel moto civile, di cui fattore precipuo è il pensiero scientifico. Ma per lui il pensiero scientifico è intuizione geniale, l'artista integra il pensatore, e colui è scrittore ed artista, che è dispensato dal soscrivere il suo nome all'opera sua. D'altra parte l'arte oggi non può sottrarsi alla scienza, e deve individuare in tipi viventi quelle leggi, che il genio della scienza universaleggia. Non sa fare questo l'artista? ed egli si chiami classico o romantico, simbolista, realista, decadente... in lingua viva si chiamerà un seccatore. Bisogna col minimo dei mezzi conseguire il massimo fine. Quindi rapido e spontaneo dev'essere il pensiero. Mirabile rapidità è quella di Vico, che passa sopra a venti termini medii e fissa una legge della storia. Il centro del pensiero, come il centro della storia, sono, per Bovio, il pensiero e la storia d'Italia, la rinascenza italiana, che va da Dante a Mazzini, e si compie con l'instaurazione del pensiero laico a Roma ».

Questi brani, così semplici e persuasivi, mentre rivelano l'essenza intima del pensiero boviano, combattono senza tregua tutte le imposture, onde i maghi dell'intelletto avvolgono le loro pseudo-teorie, per apparire circonfusi di mistero, e farsi indicare quali esibitori di nuovi verbi. Sono brani che vivificano, che fortificano le coscienze incerte, e le salvano.

***

Nel maggio del 1894, Giovanni Bovio, insistentemente spinto al tentativo, permise che Ermete Zacconi rappresentasse il suo *Cristo*

alla festa di Purim al *teatro Sannazzaro* di Napoli. I preti caddero in un equivoco, e giudicando a modo loro l'opera del filosofo, mossero arditi e veementi contro di Lui. Fu sforzo vano. Il lavoro trionfò perchè era un capolavoro.

Con esso Bovio volle « *dare il giusto valore alla persona di Cristo, per giovare alla causa della libertà* »; ma a traverso il pensiero filosofico, limpido e onesto, lo scrittore raggiunse il suo scopo tracciando, scolpendo, vivificando un' opera d' arte, la cui visione, il cui rilievo, la cui forza, il cui colore possente nel suo sfavillìo scottante, parvero un miracolo e aggiustarono fede che si trattava d'un piccolo capolavoro, per cui i segni dell'infiacchimento e l'ora della fine, non sono da considerare come cose possibili a germogliare e svilupparo in questo mondo.

Vennero poi il *San Paolo*, il *Millennio*. Col primo, l'ardore della discussione pel dissidio tra la ragione e la fede, invadente e prepotente, dibattito, impose una sosta al cammino di quella sintesi vigorosa e sorrisa da colori iridescenti, di quelle individuazioni in tipi viventi delle leggi del pensiero e l'opera teatrale ebbe col credo di Paolo di Tarso, con qualche gemito di Epicari, sprazzi di luce di arte, e non salda espressione rappresentativa. Col *Millennio* in cui s' integra l' idealità del Maestro, d' instaurare il pensiero laico a Roma, egli sfoggia una cura di particolari artistici nelle cose, nelle persone e nel linguaggio, d'un vivo e possente sapore trecentesco. Una cura rivelatrice di facoltà artistiche gigantesche, di possesso completo, sicuro, forte degli spiriti e delle forme della rinascenza italiana. L'opera non ebbe tutta la fortuna che meritava, ma sulla sua gagliarda traccia quanti poeti non hanno tolti i colori più vividi per alimentare i loro disegni, che hanno per sfondo appunto la vita del tempo italiano più circonfuso di tanta gloria?

Nel 1898, anche nel maggio (il mese delle rose ha sempre infusa nel filosofo una meravigliosa potenza di poesia!), è venuto il momento del suo *Leviatano*. Un' opera d' osservazione, che inizia la trilogia sociale, di proporzioni ampie.

La visione è nella significazione d'un mostro in cui è simboleggiata la società moderna con tutti i suoi pravi istinti, il suo egoismo, la sua ipocrisia, la sua cupidigia, la sua mancanza d' ogni fede e di ogni alta idealità. La vita per tal mostro è potere, e quando il potere gli sfugge, nell'ora appunto in cui credeva averlo conquistato per sempre, finisce lo scopo della sua esistenza. Questa opera teatrale che ha generata qualche non fortunata derivazione, è diretta al popolo, nella sua massa, per parlargli con efficacia, così

come agli studiosi di filosofia aveva parlato Tommaso Hobbes, anche col suo *Leviatano*. Bovio e Hobbes hanno rivolto il loro pensiero al libro di Giobbe, e ciascuno ha atteso al proprio còmpito, seguendo il nobile fine cui hanno mirato.

Il dramma, che ha scene potenti e forza di satira acuta e dialettica meravigliosa, non resse a lungo sulla scena. Le sue proporzioni vaste riuscirono di danno alla sua azione, al suo rilievo, alla sua vitalità evidente.

E, giungendo alle « scene attiche », non è male che qui riporti un brano della loro prefazione; un frammento che sta perfettamente a sè, e riesce completo a traverso l' idea onde è stato concepito:

« Alcuno dirà che ho voluto trasferire questo *Eutrifone* dal portico dell'Arconte alla scena italiana per pungere, sotto il simbolo antico, i nuovi *Eutrifoni*.

« Può accadere che qualche *Eutrifone* più vicino a noi si ravvisi nel vecchio tipo; ma la satira, davvero non entrò nelle mie intenzioni.

« Altri dirà che ho voluto — la seconda volta — divertere il teatro italiano dal suo naturale andare che tende ad una meta sociale. Ed io dico che non solo la questione economica, ma tutti problemi importanti di ogni tempo, son sociali.

« Altri, poi, scopriranno che ho voluto in *Socrate* riaffermare la mia tesi sul *Genio*, contro le correnti dottrine. Ed io so che in arte una tesi è tollerabile solo se per via arriva a dimenticarsi.

« — E che hai voluto provare?

« — Provare niente; io scrissi queste poche scene quando la vita mi mancava e volli sentire quello che di continuo ha la vita di tutti i tempi.

« Questo *Eutrifone* platonico rispose meglio al mio bisogno, perchè da una parte rappresenta una discussione non conchiusa nè allora nè oggi, e prelude dall'altra alla conclusione di una vita che fu una missione. Mi fermai alla sentenza degli eliasti, perchè andando in là, mi sarei imbattuto nel *Critone* e nel *Fedone* che sono intangibili.

« Se per la modifica di qualche carattere la tradizione mi accusa, la riflessione psicologica me ne scusa; e credo che mi scusi l' arte dove ho fatto precipitare la soluzione.

« Dicono che il malanno è un isolatore ed io non me ne accorsi; anzi per liberarmi sin dal pericolo dell' apatia, mi accostai al più oggettivo dei filosofi antichi.

« Non so se io sia riuscito a soffiare un po' di spirito drammatico sopra un dialogo filosofico e dentro un fatto antico, nè so se

qui alcuno possa essere più fortunato di me in simile tentativo: ma sento non essere tempo tutto perduto richiamare la gente a certe quistioni, e al ricordo di certi nomi, sotto nuove forme.

« La critica avrà molto da dire. Dirà che ho fatto al solito, filosofia dialogata; che l' uditorio non intende bene uomini e fatti, tanto antichi, in lingua mezzo antica e mezzo nuova; che i caratteri in così poche scene, possono essere appena accennati, che mi è convenuto, intorno ad alcuni caratteri, travestire la tradizione; e che nessuna relazione appare tra quei tempi e questi.

« Potrà dire meglio e peggio: la miglior critica è quella che esamina l' opera, secondo l' intenzione dello scrittore: la decisiva, in questi casi, sarà la sentenza dell'uditorio...

« Non osai presentare *Cristo* sulla scena. Presento *Socrate*, una vita che parve un simbolo, di scorcio, a volo. So che questi ardimenti si espiano.

« Noi contiamo nell' Italia presente drammaturghi assai valenti, esperti nel magistero del dialogo, nelle situazioni drammatiche e in tutte le altre parti della tecnica, nondimeno non si può negare che è difficile ai nostri la gara in questo campo con gli scrittori stranieri; i quali, per alcune speciali ragioni, hanno più fresca e intensa l'osservazione della vita moderna. La gara è possibile se noi ci ralligniamo sul tronco del nostro genio greco-latino, non per derivarne caratteri e tipi a traverso le regole classiche, ma intenderli come veramente furono, con l'aiuto del senso moderno che è senso umano. Per questa via torneranno innanzi a noi figure più vere, e, direi, più storiche che non siano quelle narrate dalle istorie.

« Questa specie di arte, mentre pel suo spirito evocatore è soggetta da un lato alla critica più sottile e talvolta più petulante, dall'altro istiga ed alimenta quella critica più larga e generosa che ci fa intendere l' umanità di certi tipi, i quali, come sono presentati dai narratori, somigliano più tosto a miti che ad uomini, perchè sono elaborati per la scuola e non per la vita, dove la vita è separata dalla scuola.

« È un'arte, lo so, che chiede lunga preparazione quanta ne bisogna per una diligente analisi che deve tutta risolversi in un colpo di sintesi, e per una erudizione particolareggiata che deve sentirsi in ogni parola e non apparire da nessuna; ma chi sa che oggi l'arte non si può scindere dalle intenzioni e dai fini della scienza, comprenderà che questa arte più conforme al nostro genio è, nel medesimo tempo, più consona con lo spirito del secolo.

« Ma se io dicessi che con questo tentativo mi son proposto in-

dicare un indirizzo piuttosto che un altro, cadrei nella tesi, che io ho rifiutato sin da principio ».

L'opera d'arte in questo *Socrate*, ultimo lavoro del filosofo, rappresentato da Ermete Novelli, nel dicembre del 1901, al *Valle* di Roma, ha rilievi potenti, e può ritenersi riuscita. Il pensatore ripiglia il vigore dell' artista, del quale ha dato prova mirabile nel *Cristo alla festa di Purim*; anzi, se ne sente sorpassato, perchè nelle vene del suo dramma, col beneficio del sapere, corre il sangue fatto audace dall' impeto della salute, e un senso di vita forte e bella muove le sue persone e rischiara i suoi tempi rievocati.

***

Se la morte non fosse stata così crudele con lui, Giovanni Bovio, come più volte ci ha detto, avrebbe rivedute le *scene romane*, in cui ha rappresentato, senza un protagonista veramente detto, il Fato storico di Roma. *Avrebbe riveduto*: ci dev' essere, dunque, qualche cosa di più che un semplice abbozzo, com'è stato detto in questi tristi giorni di duolo, dell'ultimo lavoro teatrale del Maestro.

Questa, esaminata in breve, è l' opera teatrale dell' Uomo che è sceso nella tomba il 15 dello scorso aprile, strappando lagrime a moltitudini incalcolabili di persone a Lui devote, o soltanto a Lui legate da ideale vincolo di rispetto o di ammirazione. Io non voglio e non so aggiungere altro per esprimere un dolore, che mi ha turbato e scosso intimamente, profondamente. Gli umili han perduto un avvocato straordinario e senza dubbio ascoltato, per far trionfare il loro diritto, per sottrarsi alle ingiustizie onde i deboli sono vittime spesso. Tutto questo rientra in quanto ha detto il Masci per spiegare la ragione del plebiscito di dolore che ha accompagnato Bovio in morte...

Interpreti e Stile

II.

Valutazione dell' elemento suggestivo nell' opera d' arte. — Rinnovazione costante del lavorio dell' attore. — Impossibilità dell' attore di esteriorizzarsi all' opera sua. — L' auto-suggestione dell' attore. — Fasi del suo studio. — Suggestione del luogo. — Suggestione del vestito e del *trucco*. — Il *ritratto* materiale del personaggio. — Suggestione dell' ambiente finto — L' ora e il publico. — Publico attento e publico riprovante. — La suggestione della voce. — Madama Talma. — La parola e la sua intonazione. — Sorgente esteriore dell' emozione. — Controllo dell' attore sulla propria espressione. — La sensibilità professionale. — Lo sdoppiamento. — Le due coscienze. — Lo stile dell' attore. — L' invenzione creatrice. — Conchiusione.

Gli studi moderni hanno fatto un largo posto all' influenza della suggestione nelle opere d' arte; così dalla considerazione de' nuovi fattori che ad essa si annettono, se non è nata la determinazione esatta di ciascun elemento che opera nel fenomeno suggestivo, di certo è sorto un modo di studiare l' azione estetica nell' anima dell'artista, che a' metodi aprioristici e dommatici era ignoto del tutto.

Si valuta ora infatti la parte di suggestione visiva e di suggestione uditiva nel lavorio dell' artista, come quella delle imagini, de' ricordi, de' sentimenti; e di ogni classe degli artefici del Bello si rileva il predominio suggestivo che aggruppa e caratterizza nello spirito di lui le energie individuatrici di ciascun' arte.

In questa valutazione di fenomeni, la psicologia dell' attore trova una reintegrazione assidua ed esplicativa. Così, mentre la figurazione visuale, le illusioni, il rilievo e il gioco di luce hanno pel pittore un valore determinante, nella genesi e nella traduzione plastica della concezione sua; mentre le *trasfigurazioni* uditive hanno pel musicista una prevalenza essenziale; mentre nel poeta tutti questi fenomeni, accop-

piati a infinite suggestioni complementari e alla elaborazione de' sentimenti generano una ideazione che non si riesce mai del tutto a decomporre negli elementi primi; nell'attore mi par che si fondano, forse meno imperiosamente, se ad una ad una considerate, tutte queste influenze insieme, ma nel loro complesso più caratteristicamente per l'applicazione immediata e vivente che trovano nell'opera di lui.

Perchè, infatti, è innegabile che se il periodo dirò creativo dell'artista in genere si svolge in quella condizione di isolamento fecondo in cui la cerebrazione di lui si avviva e si determina e durante la quale il publico è imaginato da lui presente (cioè nell'atto in cui vede, ode e giudica il lavoro già compiuto), la fase più significativa e più laboriosa dell'attività dell'attore ha luogo invece alla presenza reale del publico che ne riceve le sensazioni immediate nell'atto stesso in cui la funzione dell'attore gliele trasmette.

Nessun artista è colto in una flagranza costante inevitabile e istantanea, nessun altro è come lui obligato a rifare il proprio lavoro specifico ogni volta che il personaggio della scena s'incarna in lui e ne assume le sembianze, la figura, la voce, il gesto. L'opera dell'attore costantemente si rinnova sempre che il personaggio, di già interpretato, si ripresenta alla ribalta nella vivificazione ch'egli ne fa; e non è mai identicamente che la riproduzione si avvera, perchè le condizioni di spirito in cui l'attore si trova non possono mai essere identiche a quelle che precedentemente han concorso alla rappresentazione dello stesso personaggio. E non parlo delle condizioni fisiologiche, che han pure un sì influente potere sulla compiutezza dell'espressione plastica del personaggio, perchè un ben diverso ordine di considerazioni dovrebbe dimostrare la ragione di queste differenze più materiali.

Così avviene che, mentre gli artisti del colore e del plasma, delle seste o de' suoni o delle rime, ricontemplando o riudendo la produzione già da loro compiuta, si sentono naturalmente fuori del lavorio di cerebrazione che l'ha generata, e vi rientrano quasi nelle condizioni di un amoroso spettatore per gustarne i risultati; l'attore vi si immerge non per un moto riflesso, ma mercè una coscienza nuovamente funzionante, pel vivificarsi, cioè, de' medesimi fattori che già l'avevano creato. Si rinnova in lui, in quell'istante, l'armonizzazione interiore delle stesse spinte che composero l'opera di creazione e quella di simiglianti se non identiche influenze esteriori che facilitarono in lui e accompagnarono lo sviluppo di quei primi intimi impulsi.

Non è infrequente il caso di scrittori o di musicisti (il fenomeno è meglio possibile in questi artisti più vicini all'astrazione) i quali riudendo a distanza di tempo quel che sgorgò dalla loro eccitata fantasia, si meraviglino quasi di quel che produssero, e si domandino d'onde traessero quella specie di inspirazioni che essi in quell'istante non sarebbero in grado di riprodurre. Ingenua meraviglia, perchè essi la subirebbero identica, e non altrimenti, se mai fosse loro possibile di crearsi

le stesse condizioni di spirito e le stesse influenze esteriori, cioè, le medesime spinte suggestive a cui son debitori della prima loro creazione. Loro essendo la coltura generatrice di idee, loro essendo la qualità delle emozioni, loro essendo la virtualità di quell' estensione imaginativa, essi non concepirebbero che in quello stesso modo il pensiero estetico di cui si meravigliano e non lo tradurrebbero in un diverso fatto artistico. È soltanto la suggestione identica che manca; l' assenza di essa li rende quasi estranei alla loro stessa creatura.

All' attore, ahimè, non è dato di contemplare così *esteriorizzata* l'opera sua. Per rivederla ha bisogno di rifarla, e per rifarla deve risentirla in sè e imaginarla fuori di sè nell' istante stesso in cui la produce.

Questa alterna visione della sua opera e della sua anima; questa incessante laboriosità di imaginazione, in cui si consuma, rende permanente in lui il fenomeno di suggestione onde egli si alimenta e nella quale è — a mio avviso — la parte creatrice del suo lavoro.

*

Mentalmente l' attore entra nel personaggio durante uno studio che, come ogni altro artista, egli espleta lontano dal suo publico. È vero che i suoi tentativi, le sue investigazioni e anche le sue riprove plastiche si compiono nel mistero di una cerebrazione e di un secreto esperimento, de' quali niuno conosce la fatica, le gradazioni, le trepidazioni, i conforti; ma è anche vero che, quando è passato per tutti questi ignorati stadî, egli non ha espletato se non una parte sola del suo lavoro: la più calma, la più sicura. Un' altra glie ne resta, la maggiore, la più responsabile: l' animazione del personaggio là ove l' arte sua si celebra e vive nella vera sua luce: il teatro. Altri artisti conseguono il più alto e decisivo momento della loro bella fatica, avendo loro stessi per spettatori e per primi giudici; l'attore invece, allor che plasma effettivamente, con le proprie linee, co' proprî colori e co' proprî suoni la creatura disegnata nel suo cervello, è già in conspetto de' suoi spettatori e sotto lo scrutinio vigile de' loro pronti giudizi.

È una ben eccezionale condizione, e, perchè tale, è creatrice di una suggestione a parte, agli altri ignota, e che lo sensibilizza così ch' egli stesso non valuta quanta parte di essa influisca sulla sua opera e sulle sensazioni a cui induce il publico, che lo vede e lo ascolta.

Se il fenomeno estetico, nell' anima dell' artista, è, come io credo, un fatto prevalentemente emotivo, che quanto più intenso e sincero tanto più stimola la emozione degli altri, l' emozione dell' attore non nasce nel periodo in cui egli studia il personaggio e che è il precedente dell' opera sua, ma in quello in cui il personaggio realmente assume la vita che l' attore gl' imprime. Noi ignoriamo o appena supponiamo il primo, che è di preparazione, ma esigiamo da lui di assistere al secondo, che è il vero, anzi il solo a cui lo consideriamo obligato e che giustifica

la sua presenza tra gli alti artefici e pone noi in grado di fruire della sua creazione, la quale altrimenti resterebbe ignota e segreta e quindi inutile a ogni attività educatrice e sociale.

È appunto alla fugacità di tali momenti che si connette la caduca opera dell' attore. Se il lavorio interpretativo di lui si limitasse alla prima fase di studio, noi non avremmo, quand' anche ce lo esponesse nelle forme permanenti di uno scritto, che un comento assai pallido in confronto di quello che di un personaggio drammatico possano darci e lasciarci un letterato ed un critico. In fatto di comenti danteschi, per esempio, ben poco utili sarebbero quelli che il Modena, il Rossi, la Ristori, il Salvini, lo Zacconi potrebbero avere svolti in altrettanti saggi scritti, per l' interpretazione de' canti da loro prediletti e publicamente recitati tra il generale entusiasmo. Ma, invece, di un grande ammaestramento e di una vera efficacia esplicativa sono stati, per chi li udì recitati dalla bocca di quegli insigni, i molti canti che essi animavano col loro mirabile sentimento di artisti e con la loro magistrale coloritura di dicitori. Così anche de' personaggi più importanti da loro interpretati sulla scena. Che cosa mai resterebbe di essi, se ci accontentassimo di ciò che alcuni acclamati interpreti han voluto dettare nelle autobiografie lasciateci a testimoniare l' indagine de' loro studî e la perseveranza della loro penetrazione?

Ben altro è dunque ciò che all' attore si chiede. È la creazione in atto, è l' animazione del personaggio nel breve intenso ed efficace suo formarsi, plasticamente e fonicamente, e nel quale non si affermano soltanto gli elementi dello studio anteriore fusi nel suo plasticizzarsi, ma tutti quegli altri che sorgono e si delineano prontamente sotto la viva influenza d' una suggestione, di cui egli stesso non ha potuto in precedenza misurar la estensione e l' intensità.

*

Vediamo l' attore subire la prima influenza del luogo in cui sa di dovere esplicare la sua finzione. Ben altrimenti egli si espone, scevro di preconcetti artistici, a quella di altri luoghi che non han rapporti con l' arte sua. Come l' oratore che si avvicina alla bigoncia eretta per lui, come l'avvocato nell'aula ove svolgerà la sua arringa, come chiunque altro che entri nell' ambiente attivo della propria professione, egli già è in preda a una prima preoccupazione che tocca più da presso la responsabilità della sua azione professionale. Il personaggio scenico già prende in lui una determinazione mentale più recisa di quanto non ne abbia avuta fino a quell' ora e lungi dalla scena in cui è chiamato ad agire.

Durante le prove di un lavoro teatrale, per esempio, nè meno il più diligente attore riesce a darci l' impressione esatta di quanto egli è capace di produrre la sera della rappresentazione, quando tutto il concorso degli elementi, che formano la finzione, si avvera.

Alle prove l' attore non esce da' limiti del consciente: ma il consciente non basta. È uno stato troppo lucido, troppo preciso, troppo sperimentale. È il risultato dello studio già esaurito fuori del palcoscenico a cui si aggiungono i rapporti fonici e materiali nascenti dalla presenza e dall' interlocuzione degli altri attori. È soltanto un assaggio e un esercizio. Ciò che manca è quel *di più* che è conferito dal vero e proprio inganno, mercè cui l' attore *si sente* e *si vede* nella realità della sua finzione.

Molti sanno, per dirne ancora, quanto diverso da quel che si suppone che sia o si desiderasse che fosse, è un attore in un ambiente estraneo al teatro. Si deplorano, a volte, vere delusioni. Molti altri hanno udito attori fuori del teatro recitar brani già uditi sulla scena e constatato una notevole diminuzione di godimento e, nell' attore stesso, un affievolimento di convinzione nella propria efficacia. É raro il caso in cui, in circostanze simili, non si sia esclamato, come una giustificazione del mancato effetto, che il teatro è *altra cosa.*

Quest' *altra cosa* è tutto un complesso di fattori suggestivi, che non sarebbe facile districare e distribuire per la gamma eccitatrice onde essi agiscono sull' anima sensibile che li attende, li accoglie, vi si abbandona per vivere più intensamente le ore della sua arte e trovarvi le spinte dell' estro.

Ed ecco l' attore, entrato nel suo ambiente, introdursi materialmente nelle vesti del personaggio. La parola di questo già suona per lui più idonea, più razionale, più necessaria, quando l'apparenza esteriore del personaggio comincia a modificar la sua, troppo quotidiana e abituale per indurlo a credersi *un altro.* La grande dama o l' umile popolana, il guerriero o il re, l' antico eroe o il ruvido lavoratore, l' elegante *viveur* o che so altro, che son tanto lontani dalla vita reale dell' attore per gusti, per età, per condizione morale e sociale, per linguaggio, avvicinano già a lui, con gli abiti che loro si addicono, una parte della loro vita immaginaria in cui l' attore deve introdursi. Questo, che è stato fino a quel momento di pura fantasia, ora comincia ad assumere agli occhi stessi dell' attore quella parvenza di verità che deve fin dall' inizio agevolare nell' impressione del publico l' inganno di credere la persona scenica più reale dell' attore che la riproduce. Già contemplandosi negli abiti e nella figura di un altro, l' attore sente in sè avvenire quella sostituzione di personalità in cui risiede la perfetta incarnazione teatrale e vi si prepara psicologicamente a misura che la trasformazione si opera e ch' egli la constata sempre più proporzionata alla fisionomia interiore del personaggio.

Il lavoro speciale del *trucco*, che i grandi attori compiono con una scrupolosità e una sapienza pittorica molto interessante a seguire, rea-

lizza il ritratto del personaggio mentale che essi si son foggiato studiandolo. Ne' connotati fisici ch' essi cercano con felice intuizione plastica e che si ingegnano di fissare, consci degli effetti artistici che a distanza possono produrre quei segni di bistro e quelle spalmature di tinte, sono già rivelati i connotati morali dell' essere scenico; in essi già esiste la previsione di quelle espressioni che lumeggiano il carattere saliente del personaggio nelle fasi del dramma in cui si impegnerà tra breve. Non è già solo il distintivo dell' età o l' abbellimento o qualsia alterazione del proprio volto che l' attore ricerca e attua nella scelta del *trucco;* ma è bene spesso il tratto incisivo di un dato istinto, di una data passione, di una prevalente condizione psichica che il personaggio realizza.

Chi ricorda il *Lear* e il *Macbeth* di Rossi, il *Saul* di Salvini, il *Mercadet* di Emanuel, l' *Osvaldo* di Zacconi, il *Luigi XI* di Novelli, il *Tartufo* di Gustavo Salvini, sa qual potere di determinazione morale abbiano questi vivi e mobili ritratti eseguiti sul proprio volto da attori di eccezionale talento, come l' introduzione plastica alla psicologia di cui han vissuto sulle feconde ore del loro auto-inganno.

Poi che, il primo ammiratore del ritratto è l' attore stesso che lo compie: a misura che la sua mano traccia sul volto, divenuto ciò che la tela è pel pittore, un segno significativo per l' espressione del personaggio, egli già si scovre in corrispondenza più intima col carattere di esso, egli già vede sul proprio volto stampata l' espressione che ha imaginato di assumere concependo la figura scenica. Ed ecco che egli già sente facilitato il mezzo visibile per rendere evidente quella espressione e il risultato già gli balena come conseguito nella mente e con esso l' immedesimazione o la trasfusione della personalità è già più immediata a lui.

L' auto-suggestione è già cominciata. Non è necessario ch' io dica quanta influenza, infatti, abbia l' atteggiamento del volto sulle parole che si pronunziano in determinati momenti della nostra vita; non è soltanto perchè pronunziamo parole gravi che il nostro volto si atteggia gravemente, ma anche perchè sentiamo gravemente composta la nostra espressione mimica che parole adeguate ci escono di bocca.

All' annunzio di un dolore o di una gioia altrui, il primo segno della nostra partecipazione, anche se puramente superficiale, è dato dalle linee del nostro volto; le frasi che di poi profferiamo sono corrispondenti all' espressione che ci accorgiamo di avere assunta. E ciò senza guardarci. Ora se ripetiamo l' esperimento innanzi a uno specchio, ad arte, non ci riescirà di dire una cosa gaia vedendoci in un atteggiamento triste o viceversa. — Che sarà dunque dell' attore il quale non solo sente che il suo volto ha assunto un' espressione speciale, ma l' ha egli stesso conformato a quel modo e, per averlo visto, ne ha in sè l' imagine presente e con questa la sicurezza degli effetti che ne scaturiscono?

Provatevi a ricordare un personaggio teatrale che abbia prodotto in

voi una forte impressione, astraendo dalla figura, dal *trucco*, dagli abiti dell' attore che l' ha incarnato. Non credo che sia possibile. Anche leggendo, lontani dalle impressioni avutene in teatro, il dramma che si è già udito, la nostra fantasia non sarà più libera di foggiare a modo nostro quei personaggi, ma li ricorderà sempre a traverso gli attori che li hanno raffigurati. Il fenomeno si reintegra nel publico e nell' attore, così che l' uno rivede mentalmente sempre l' attore foggiato nel personaggio, e l' altro rivede sempre il personaggio in sè stesso e sotto le proprie forme, o, meglio, in quella ch' egli ha adottato per rappresentarlo e nelle condizioni che lo hanno circondato.

Una di queste condizioni è fatalmente il palcoscenico con tutti i particolari di addobbo e di scenografia che furono artifiziosamente disposti intorno a lui per riprodurre l' ambiente di finzione in cui il personaggio è apparso più verisimile.

L' attore, sentendosi nell' ambiente materiale del personaggio che incarna, ha l' illusione di ricevere da esso le suggestive impressioni che il personaggio riceverebbe se da vero fosse un essere umano. Per quanto dipinti, e talvolta assai grossolanamente, gli scenarî dànno sempre all' attore una di queste illusioni; e meglio ancora le facilita la presenza di tutte quelle suppellettili di cui par quasi che la vita del personaggio abbia bisogno per esprimersi. Io sono, infatti, convinto che l' attore che rappresenta *Edipo* non possa vedersi privo di quel pronao e di quelle scalee ove si è abituato a svolgere l' esistenza dell'eroe sofocleo, per quanto l'attore che rappresenta il *Vetheuil* di Donnay e il *Lafont* di Becque non sappia abbandonarsi così all' agile mondanità della loro raffinatezza senza che tutto quell' insieme di deliziosa superfluità che li circonda, non li richiami continuamente alla ragione e al senso della loro frivola vita.

Tutti sappiamo quanto mai indispensabile ci sia cotidianamente la presenza di taluni oggetti a cui ci siamo abituati, e comprendiamo come anche la finzione deva in gran parte esser legata al contingente delle piccole realtà che la completano. Il tempo in cui era sufficiente un' etichetta per indicare la località in cui l' azione si svolgeva, è ben lontano oramai. L' illusione non scaturisce da un' astrazione, specialmente l' illusione della folla; ma da elementi veri o di parvenza vera che il lavorio imaginativo ha dilatato: onde se l' etichetta scritta bastava al proprietario del teatro del Globo per esaudire a buon mercato l' esigente fantasia topografica dell' autor di *Amleto* e di *Cleopatra*, non poteva bastar di certo all'imaginazione ottica di un publico scarsamente incline ad astrarsi e ad isolare sensibilmente l' azione da qualunque ambiente.

Un valore preponderante e significativo ha assunto oggi la *mise en*

scène, a cui concorrono indirettamente pittori insigni e archeologi e dotti raccoglitori e esploratori di cose arcaiche o esotiche e artisti speciali che arricchirono co' loro saggi e con le loro ricerche le collezioni da cui si desumono modelli e figurini. In una moderna rappresentazione teatrale si afferma un consenso di artisti così prezioso e un' armonia di effetti così piena, da fare del teatro una sorgente di sensazioni tanto varie per quanto tendenti a un suggestivo risveglio d' ogni estetica bellezza. Il teatro di Wagner è tutto fondato sul portento di questa pienezza di sensazioni, e financo la più borghese comedia non si esime più dal compito di dare dell' ambiente in cui si svolge l' apparenza più esatta e completa.

*

Altra condizione per l' attore, e non mi sembra trascurabile, è l'ora. Oramai le rappresentazioni teatrali avvengono di sera, e l' attore è così entrato in questa abitudine da considerare la luce artificiale più che indispensabile all' effetto della sua finzione. Egli sente che dessa è propizia a destare negli altri e in lui stesso l'inganno che giustifica il suo gioco e non saprebbe rassegnarsi a tentarlo e ad espletarlo alla luce del sole, troppo indiscreta rivelatrice de' suoi finti capelli o delle finte grinze o del belletto o de' finti gioielli o di tutte le altre menzogne di cui l'illusione scenica si compone. Non è raro il caso di scrittori a' quali è indispensabile il concorso di circostanze determinate per poter raccogliersi e produrre: l'ora, per esempio, è un coefficiente decisivo per questi schiavi dell' abitudine, che si è tanto stratificata in loro. Pare ad essi, ed è infatti, che talune mosse interiori di inspirazioni non si producano se non provocate da speciali stimoli circostanti. Come loro, l' attore deve sentirsi sotto il colore diffuso su lui dalla finta luce per esser sicuro degli effetti esteriori a cui proporziona il suo studio.

Altra condizione essenzialissima è la presenza del publico: il sapersi cioè e il sentirsi osservato e ascoltato da una massa di gente convenuta allo scopo di seguire i casi a cui il personaggio scenico partecipa, e di interessarsene. Questa unanime partecipazione alla produzione dell' inganno scenico è un fattore importantissimo di suggestione: è un mutuo consenso a scambiare, durante un determinato tempo, la finzione con la realtà; a considerar quella finzione come una legittima, quasi un'evitabile sorgente di commozione; a dividere in egual misura, artista e pubblico, la fede in un ideale di arte.

All' opera sua l'attore sente associata la folla, sente in lui il potere di farne una collaboratrice vibrante, trasformando ciascuno di quelli che lo ascoltano e lo vedono in un attore muto, secondo il divinatore concetto del vescovo Bossuet.

È noto oramai il valore di questa reciproca suggestione: Giuseppe Giacosa l'ha studiata con acutezza efficace in una conferenza che svelò

dell' artista eminente il sottile spirito analitico. E tutti sanno quale coefficiente di successo teatrale sia quella corrente di simpatia che si stabilisce tra il palcoscenico e la sala, per cui il publico entra in diretta comunicazione con l'anima dell'autore presente nel dramma che si svolge e in quella dell'attore che lo vivifica. E tutti sanno del pari come una sala semivuota diminuisca questo effetto, affievolendo il contagio che è tanto necessario a' turbamenti emotivi, e quasi dileguando gli echi dell'assentimento che le parole dell'attore cercano per incitarlo e aumentare in lui l'inganno di sentirsi penetrato in una personalità diversa.

Inutile ch' io dica del disordine che produce in un attore un publico disattento o riprovante, e che par si assuma il compito di distrarlo continuamente dall'inganno di essere un altro e di richiamarlo a una realtà opposta a quella ch'egli finge per fargli pesare questa finzione come un tormento, uno sperpero di energia e un nocivo abuso di talento e di lavoro.

La suggestione del publico è così indispensabile all'attore che questi non saprebbe da solo, recitando la parte mandata a memoria, darle tutto il colore e la vigoria ond' è capace durante la reale rappresentazione. Gli avviene come al pittore il quale, pur avendo tutta formata con l' imaginazione una figura che vuol fissare sulla tela, non ne trovi esattamente l'espressione se non quando la segna materialmente su di essa per opera de'colori, che ne stabiliscono sensibilmente i rapporti e gli effetti: se non quando cioè egli la *vede* nella vita pittorica per cui quella figura è nata nella imaginazione di lui. Così a colui che, avendo premeditato un discorso, si accorge, allor che si trova in presenza di coloro a cui deve rivolgerlo, che gli effetti di esso non corrispondono più a quelli da lui preveduti e che anche il valore degli argomenti prestabiliti perde la sua importanza eloquente e persuasiva. Il potere dell' eloquenza si afferma solo quando ci sentiamo compresi: l' attore e l' oratore sanno per prova quanto indispensabile sia questa comprensione all'esplicarsi dell'arte loro. Occorre che l'attore e l'autore si accorgano che il publico giudica l'opera loro dallo stesso punto di vista ove essi si sono messi per produrla.

Proprio quel che Dumas figlio rilevava, con orgogliosa compiacenza nella critica di Taine sul suo delizioso *De Ryons*.

E finalmente, un fattore immancabile di auto-suggestione l' attore ritrova costantemente nell'ascoltare sè stesso. Mentre per rivedersi nelle vesti e nel *trucco* da lui prescelti, egli ha bisogno di uno sforzo mentale che richiami alla sua visione interiore l' imagine osservata poco innanzi nello specchio, per ascoltarsi gli basta un fenomeno ben più semplice o comune: divenire il publico di sè stesso. Se non che egli

vi aggiunge la fatica di verificare se la risultante intonazione fonica corrisponde all'espressione che si è proposto di conferire alle parole che pronunzia. Il controllo è diretto, immediato, attuale.

— *Je vous fais tous mes compliments* — diceva Dumas figlio a Rosa Cheri, dopo di averla udita recitare non so più in quale centesima replica del *Demi-monde*, dal fondo inosservato di un palchetto del Gymnase: — *Vous avez joué comme si c' était la première représentation.* — *Il faut toujours jouer comme si c'était la première représentation, fût-ce à la cinq centième* — rispose l'attrice — *et quel que ce soit le public; il y a toujours là une personne qui en vaut la peine. Ainsi ce soir, il y avait vous.* — *Et si j'n'y avais pas été?* — domandò Dumas. — *Il y aurait eu moi!* — concluse la gentile *Suzanne d'Ange* che sentiva compendiati in sè stessa tutti gli ascoltatori suoi.

Il fatto di ascoltarsi è inerente alla recitazione. L' attore non solo vede nella imaginazione il personaggio che finge, ma lo ascolta nella propria voce. Così, nelle proprie modulazioni, nelle cadenze, nelle inflessioni onde si svolge il registro della sua espressione musicale, egli trova occasione bastevole per esaltarsi e commoversi, quasi prescindendo dal personaggio e dalla sua ragion d'esistere.

Legouvé racconta infatti l' aneddoto di madama Talma che recitava *Andromaca* con la voce tremante di commozione e gli occhi pieni di lagrime, da intenerire profondamente ogni ascoltatore. Una sera un ammiratore, in preda a un vivo entusiasmo, accorso sulla scena, le disse: *Je suis sûr que vous vous imaginiez être en Epire, être la veuve* d' *Hector* — *Moi* — rispose l'attrice ridendo — *pas le moins du monde!* — *Pourtant, vous étiez véritablement émue, puisque vous pleuriez!* — *Sans doute je pleurais!* — *Sur qui? sur quoi? Qui vous faisait pleurer?* — *Ma voix!* — *Comment, votre voix!* — *Oui, ma voix! Ce qui me touchait, c' était l'expression que ma voix donnait aux douleurs d'Andromaque, non pas ces douleurs elles-mêmes. Ce frisson nerveux qui parcourait tout mon corps, était la secousse électrique produite sur mes nerfs par mes propres accents.... Je me magnetisais moi-même.*

Credo che non si possa dir nulla di più vero sul carattere dell'emozione dell'attore, contrapponendogli quello dell'emozione del pubblico. Questo segue i casi del personaggio nelle parole e nella espressione dell'attore, quest'altro invece vede e ode in se stesso vivere il personaggio. Perciò si commove di sè, non dell'altro che non esiste se non in lui stesso che lo finge.

Madama Talma aveva piena ragione di piangere per la propria musica, anzi che per un dolore che non poteva considerare scisso dagli accenti e da' gesti che dessa gli conferiva; e il publico, vedendola così soffrire, aveva bene il diritto di crederla la prima commiseratrice dello schianto d'Andromaca, perchè de' casi di questa egli si commoveva.

Ma perchè il tremito e i singhiozzi della Talma fossero così sinceri, perchè essi esprimessero tanta risonanza di vero dolore, era occorso che

tutta la vita di Andromaca fosse passata in lei; non dell'Andromaca della storia ma dell'Andromaca dell'arte. L'interprete si commove e si esalta di un altro inganno e di un altro sè stesso, divenuto diverso per sentimento, per carattere, per azione, per scopo. La voce di cui s'intenerisce è la sua, ma la passione che la modula è *divenuta* sua, non è nata con lui. Eleonora Duse nella *Dame aux camélias* piange le proprie lagrime, ma la sventura che le fa sgorgare è quella di *Marguerite Gautier*. Adelaide Ristori, in *Macbeth*, rabbrividiva al contatto sanguigno delle proprie mani, ma il rimorso che produceva il suo spasimo sonnambolico era quello di *lady Macbeth*. La disfatta morale, che piega tanto compassionevolmente la gagliarda persona di Tommaso Salvini nella *Morte civile*, è di *Corrado;* ma l'attore illustre, rappresentandola, se ne suggestiona a segno e ne risente così la gravezza, da creder producibile unicamente da essa la morte del personaggio, non più dal veleno come il Giacometti aveva da prima ideato.—" Quell'uomo io *sentiva* che dovesse morire di angoscia „ — dice il Salvini nella recente sua lettera esplicativa. E a un criterio così passionale, chi oserebbe più ribellarsi?

Il sostrato di un tale fenomeno è da ricercarsi nell'antecedente, cioè nell'assimilazione del primo studio che l'attore ha compiuto sul personaggio, in tutto il lavorìo segreto e solitario ch'egli ha fatto per immedesimarsi con esso; ma quando egli è giunto a sostituirsi al personaggio, sulla scena, è dell'espressione onde lo rende che s'innamora e si esalta, è della propria voce che si commove — come la Talma —, è della propria arte che si entusiasma.

Nell'attore si avvera uno sdoppiamento di personalità come nel poeta che compone, come nell'oratore che improvvisa. Il poeta ha la piena coscienza di ciò che imagina come l'oratore della costruzione logica di ciò che espone; ma a misura che il loro lavorìo procede, che il pensiero assume rilievo plastico nelle movenze ritmiche dell'uno, nel discorso colorito dell'altro; a misura che ascende nella elevazione fantastica e si melodizza nelle rime del primo e incatena la folla all'eloquenza conquistatrice del secondo, poeta e oratore si contagiano dell'entusiasmo che suscitano, ammirano pe' primi, ciò che di loro rivela l'incoscienza geniale, e in preda a una simile ebrezza sentono più facili fluire le vene della poesia e dell'eloquenza nella fecondazione sublime. La coscienza della loro cerebrazione resta lucida e attiva, ma contemporaneamente la energia dell'inspirazione spontanea e repentina anima come per incanto le loro facoltà creatrici.

Trovata quella che a lui sembra l'espressione giusta e bella del sentimento da cui finge di essere invaso, l'attore non suppone nè pur lontanamente che possa esisterne una diversa; egli la produrrà sempre che fingerà di essere in quella situazione morale e di doverla esprimere sempre con quelle identiche parole; perchè, mentre lo stato d'anima del personaggio compone in lui l'intonazione della frase che pronunzia, questa intonazione stessa risveglia in lui lo stato d'anima a cui egli

l' ha vista annessa. Nella percezione de' suoni, l'imaginazione ci assiste laboriosamente: l'alterazione e l' esagerazione di essi ci guidano verso suggestioni stranissime di cui solo gli allucinati valuterebbero l'esposizione. Non dirò che gli attori entrino per l' indole dell' arte loro nel reame di queste allucinazioni; ma che la loro sia una speciale facoltà uditiva non si potrà negare: una facoltà, cioè, alla cui funzione partecipa un largo gioco imaginativo, forse quanto ne occorre al cantante per far echeggiare l'anima universale nella propria voce, e al poeta per tradurre negli accenti e ne' ritmi la melodia de' suoi pensieri. Ond' è che non è sempre il valore della parola che ci suggerisce il tono di essa: talvolta è il tono che ci porge la parola più adatta: *la vie mondaine est une sorte de* comedia dell' arte, *où chacun improvise son rôle sur un canevas donné* — ha detto acutamente il Souriau. Noi troviamo, infatti, nella vita quotidiana delle parole di circostanza che si riproducono sempre che le occasioni si rassomigliano, e la spinta ci viene meno dal di dentro e più dalla suggestione esterna dell'avvenimento, dell'attitudine del nostro interlocutore, da tutta la situazione circostante. Poi, dal tono stesso che abbiamo conferito alle prime parole deriva la scelta delle parole che pronunziamo in seguito, aumentando l'espressione fonica della dizione e cavandone effetti che somigliano a quelli di una vera e propria recitazione.

Un certo eccitamento si produce in noi per l' effetto stesso che ne subiamo per la soddisfazione di averlo ottenuto; onde noi finiamo col constatare una certa emozione che si è avverata in noi pel solo potere suggestivo della nostra voce e dell'eccitamento che l'ha colorita. Quante volte fingendo di essere in collera con qualcuno non abbiamo esagerato, parlando, questa finzione e non abbiam finito per imbronciarci da vero, pur sapendo di essere ingiusti e accorgendoci di non poter liberarci dalla nostra esagerazione? Quante altre volte, accentuando per condizioni esteriori la nostra tenerezza non abbiamo finito per sentirci commossi e di aver perduto la serenità del giudizio e dell'apprezzamento che abbiam poi riacquistata molto più tardi? Si comincia per mostrarsi commosso, si finisce per esserlo; son gli stessi mezzi adoperati per commuover gli altri che commuovono noi. Oh, memori amanti che mi leggete, in quante di queste recitazioni non si è raffinata la vostra sensibilità!

Ricordate la teoria dell' assimilazione della follia in Amleto: è tutta fondata su questo fatto. Amleto, si è detto, melanconico e meditativo ha una predisposizione alla follia; prontamente la presceglie come espediente per sciogliere il dubbio sull'uccisione del padre. La simula, ma, simulandola, l' assorbe; ond' egli è più savio quando la finge che quando crede di esser savio. Gli è che l'abitudine stratifica in noi ciò che lungamente facciamo. La consuetudine professionale modifica la nostra attività psichica: un oratore parla quasi sempre come se un publico lo ascoltasse; un poeta non lascia il suo linguaggio imaginoso nè pur nelle sue conversazioni più familiari; un attore recita sempre

un poco anche fuori del teatro. A forza di ripeterla, la finzione diventa la loro sincerità. In un primo scoppio di passione siamo tutti più schietti, perchè la causa della esplosione passionale è ancora in noi; ma appena l' impressione ha la forza di obiettivarsi noi aggiungiamo all' espressione tutto il calore che per abitudine siamo usati a conferire a' nostri atti acquisiti e al nostro linguaggio convenzionale. E così anche nelle circostanze più serie e più decisive, noi assumiamo quello che è un poco la nostra recitazione cotidiana: la *comedia dell'arte*, come vuole Souriau.

⁂

Ebbene, la sensibilità dell' attore è continuamente esposta a questi attacchi di auto-suggestione. La indifferenza che Diderot constatava quasi a titolo di pregio nella *singerie sublime* del comediante, è il prodotto di una osservazione incompleta. L'arte dell'attore, come tutte le altre, si fonda su d'una emozione, ma su d'una emozione che non è fatta come l'emozione vera. Anche la finzione ha un'emozione, e l'emozione dell'attore è nel sentire un'emozione finta. Ciò vuol dire che l'artista non si commove per un fatto vero, ma per la finzione ch' egli stesso ha saputo produrre in una maniera tanto simigliante al vero. Le lagrime della scena devono essere finte per stimolare la nostra emozione — diceva Antonio Tari; l' *effet esthetique d' un drame ou d' une tragédie* — si dimanda graziosamente lo stesso Souriau — *serait-il accru si nous savions que le pistolet qui menace Olympe est chargé, ou qu'Œdipe-roi va vraiment s'arracher les yeux?* E Joubert conchiude: *Il faut pour que le spectacle soit beau qu'on croit imaginer ce qu'on y entend, et que tout nous y semble un beau songe.*

Nell' energia, nella durata, nella densità di questa imaginazione, la sensibilità dell'attore trova le sorgenti della sua emozione. Egli è consapevole di ciò che lo commove e da tale chiaroveggenza nasce la completezza della sua finzione, ciò che la regola, la sorveglia, la trattiene ne' limiti della coerenza, delle proporzioni, delle gradazioni, dello stile; ma nell'atto che si commove egli percorre una gamma di espansività che non può nè sa misurare e in cui dà e attinge contemporaneamente una energia imaginativa e passionale che è la vita stessa del personaggio scenico. Qui è la sua creazione.

La sua è sensibilità professionale, quella che dilata il personaggio dell' autore, lo fa più vibrante, più vivo, più agente: quello che lo fa piangere, ridere, delirare, là dove l'autore lo aveva fatto soltanto parlare nella sua imaginazione letteraria più che nella sua assoluta imaginazione scenica. Una sensibilità che gli consente di trasformare una espressione verbale in una espressione di vita; che permette a questa tutte le esplosioni di cui son capaci il suo temperamento, i suoi nervi, la sua fibra morale, pur lasciando in lui intatte le facoltà per giudicare

i suoi moti e frenarli ne' ceppi del carattere rappresentato e dello stile in cui questo fu concepito.

Come nello stato d' ebrezza, c' è una parte di lucidità che ci lascia comprendere e ricordare quello che diciamo e facciamo; come nel sogno c'è un frammento del nostro Io che ci fa talvolta giudicar sogno quel che sogniamo, così l'Io lucido dell'attore sottopone alla sua guida l'Io passionale che lo fa agire artisticamente, lo fa creare.

Quale sarebbe, infatti, l'opera sua di creazione, se l'attore non dovesse che seguire quel che l'autore ha prescritto?

Basterebbe in tal caso una lettura del dramma, una chiara lettura ad alta voce; non occorrerebbe una rappresentazione. E in che consisterebbe allora l' opera dell' interprete?

Invece anche a lui è concesso il dono, la gioia dell' invenzione.

Inventare secondo l'indole della sua arte, cercare e diffondere quel *di più* che alla sola lettura non appare, conferire la personalità propria a quel che la personalità dello scrittore ha prodotto, imprimervi il suggello del proprio talento, del proprio pensiero, del proprio gusto, della propria emozione, e, per taluni, del proprio genio.

Nel personaggio plasmato sulla scena è il concorso di due personalità — l' ho già notato in principio — integranti una salda e bella armonia. Son due imaginazioni che convergono e due stili, perchè non sarebbe arte quella dell'attore se non avesse il suo stile.

Ma sarà per questo, una formula arbitraria che tenda a sostituirsi a quella del drammaturgo?

Se l'attore snatura il tipo letterario del personaggio, quello dal quale e nel quale è nato, gli perdoneremo noi l'inframettenza orgogliosa in nome della personalità sua? Se così facessimo, verremmo a riconoscergli il diritto a uno stile letterario che non gli compete, perchè il suo deve essere lo *stile dell'arte sua*. È ciò ch'egli trova nel suo intelligente studio prima, e nelle molteplici correnti di suggestione che la finzione stessa del personaggio avviva in lui e intorno a lui dopo. È ciò che spontaneamente rampolla dal pronto associarsi delle sue imagini di *attore* in combinazioni nuove, e imprevedibili da chi come lui non è attore — voglio aggiungere, applicando la definizione del Ribot dell' imaginazione creatrice.

Nello stadio di invenzione sub-cosciente egli trova le linee e i colori del suo stile di interprete e in ciò la sua libertà è piena, perchè è insita a ciò che forma il vanto e il conforto della sua invenzione scenica; ma lo stile letterario del drammaturgo resta sempre nel fondo della sua concezione ed è la guida e il freno della sua indagine cosciente e vigile.

Per giungere a una tale conclusione ho indugiato a determinare il fenomeno della personalità che si sdoppia nell'attore e i limiti dell' assimilazione.

Per opera di esso il personaggio scenico può diventare esteriore all'attore che lo stesso crea, pur rimanendo il prodotto, il figlio anzi della

sua creazione. Questa esistenza appassionata e agente che nasce dalla esaltazione artistica e questa esistenza cosciente che giudica l'altra nella propria lucidità convergono in una luce sola di arte. Chi ha sognato come gli artisti sognano comprende perfettamente come possa oggettivarsi l'emozione giunta al grado più alto della sua intensità.

La verità artistica del personaggio vi troverà tutte le limitazioni in cui la imaginazione dello scrittore lo avrà circoscritto: e l'invenzione propria dell'attore vi avrà aggiunto tutti gli elementi di cui la imaginazione di lui lo avrà arricchito e con cui lo avrà reso più vivo e scenicamente più completo. Così dal concorso delle due imaginazioni e delle due estetiche sorge una nuova esistenza artistica che non rinnega lo stile di chi scrisse, pur entrando in quello di chi plasma il personaggio, e nell'armonia dell'idealità e della realità ond'esso è tessuto, lo spettatore ammirato sente le due anime agitate dalla fiamma di uno stesso amore.

Perchè amare il personaggio è il segreto intimo degli artisti che lo creano nella duplice genesi sua: lo scrittore lo ama per quello che gli ha dato del suo pensiero e del suo cuore; l'attore lo ama per quello che gli dà della sua vera vita nel simulacro che a lui consacra. Da questo amore sono nati i personaggi più belli, più perfetti, più delineati della scena, e niuno ha mai domandato a Modena, alla Ristori, a' Salvini, a Rossi, a Emanuel, alla Duse, a Zacconi se mai Saul, Fedra, Otello, Edipo, Amleto, Lear, Margherita Gautier, Osvaldo Alving siano, nelle mirabili interpretazioni di essi, riusciti men fedeli all'estetica e all'imaginazione letteraria e anche suggestiva di chi li compose. Tanto lo stile dell'attore abbiam visto fuso con quello da cui il personaggio è scaturito; tanto un artefice ideandolo e un altro rianimandolo par che abbiano obbedito alla stessa cogitazione e anche alla medesima divinazione incosciente.

Udendo i sommi interpreti della scena non si è mai fatta una questione di stile letterario. Forse è proprio per questo, ahimè, che si fa tanto spesso e anche tanto inutilmente per gli altri!

G. M. Scalinger

Note per una Vita di Alessandro Pepoli

Il Conte Alessandro Pepoli nacque dal conte Cornelio Pepoli di antica e patrizia famiglia bolognese (1) e da Marina Grimani a Venezia, nel 1757. In quella risurrezione di drammi spagnuoli avvenuta alla fine del secolo XVIII, ben presto vinta e sopraffatta da una vera invasione di teatro francese, dove con le tragedie classiche del Voltaire e del Crebillon si avevano le tragedie domestiche e i drammi cosidetti lagrimosi dell' Arnaud, del La Chaussée, del Lemercier, del Beaumarchais, del Saurin, del Fenoillot de Farbaire, noi incontriamo nuove tragedie italiane e i drammi lacrimosi del Gamerra, dell'abate Willi, le commedie dell'Albergati, del Federici, del De Rossi dell' Avallone: più in alto e a tutti sovrastante Vittorio Alfieri. Sta anche il conte Pepoli fra gli astri minori, ma la sua memoria di poco sopravvisse alle sue opere, sebbene egli si vantasse di aver dato all'Italia il vero teatro tragico. Più che per altro, il suo nome viene oggi ricordato per le sue lotte con Giovanni Greppi (2) e Vittorio Alfieri.

Della vita del Pepoli, di questo bizzarro e ricco patrizio, dilettante più che vero artista, poco o nulla ci rimane: forse spigolando da qualche raccolta di lettere inedite potremmo sapere qualche cosa di più di quello che ora non sappiamo; sarebbe utile e interessante rintracciare le fila della sua vita che s'intrecciano colla storia del teatro della seconda metà del secolo decimottavo.

Di monografie particolari sul Pepoli non ne esistono, se si eccettuino due lavori che più da vicino trattano dell' opera letteraria di lui (3);

---

(1) Sulla famiglia Pepoli bolognese vedi: Fantuzzi Giovanni. Notizie degli scrittori bolognesi, Bologna, 1788, tomo VI a pagg. 345-366.

(2) Giovanni Greppi aut re dei *Capricci teatrali* (Venezia, 1792, 4 voll. 2ª ediz.). Ebbe vita avventurosa. Protetto nella sua giovinezza dal Cardinale romano Zelada, si fece poi frate per gettare la cocolla alle ortiche; divenne quindi commissario di polizia, legislatore della Cisalpina e da ultimo prefetto napoleonico. Vedi sul Greppi il recente lavoro del Michieli sulla *Rivista d'Italia* luglio 1902

(3) De Santis Natale. Un emulo di Vittorio Alfieri, Catania, Galatola, 1901 in 8; idem « Il Filippo » dell'Alfieri e il « Don Carlos » del Pepoli, Torino, Clausen, 1900 in 8.

alcuni accenni li troviamo in memorie di scrittori contemporanei (1). Certo, osserva bene il Masi (2), se la storia letteraria si potesse comporre soltanto di grandi nomi e di capolavori, nè del Pepoli nè delle sue tragedie si dovrebbe parlare, ma pur è certo che anche gli ingegni minori hanno nelle storie letterarie una grande importanza, e meglio servono a valutare l'opera dei maggiori.

E al nome del conte Pepoli si mescolano quelli del De Gamerra, del Willi, di Giovanni Greppi, in quel periodo che fu detto degli *avventurieri*.

Dalle poche notizie recateci dal Longo, dalle notizie dell'Alfieri, da qualche lettera inedita, noi possiamo rapidamente vedere come il conte Pepoli avesse dedicata gran parte dell'attività della sua breve vita agli studi drammatici. A Venezia teneva circolo di amici e letterati nel quale convenivano Francesco Albergati e Antonio Longo — un Casanova in diciottesimo — Fu un uomo strano, ricco di rendite, di un certo ingegno e tutt'altro che privo di buon gusto: aveva dei *tic* che solo le sue ricchezze gli facevano perdonare. Ad esempio quando usciva dal Consiglio dei *Pregadi* a Venezia, si travestiva in gondola da Arlecchino. Era assai amante dei cavalli, delle donne, della ginnastica, " vedeasi in un sol giorno poeta tragico, comico, drammatico, epico, ballerino serio, grottesco, da corda, guidatore di cavalli, remigante, musico, suonatore di flauto, lacchè, declamatore, giuocatore di cavallo, di scherma, di bigliardo, di bandiera e negli ultimi momenti della sua vita perfino di lotta „ (3). E il Longo poteva aggiungere: chi più n'ha più ne metta!

Tutta questa attività molteplice doveva certamente nuocere alla profondità delle sue opere e nella tragedia, nella quale si immaginava di essere inventore di una nuova maniera, sol perchè al dramma lacrimoso aveva cambiato nome, riuscì men che mediocre. E l'Alfieri così lo giudicava postillando una tragedia del Pepoli, cogliendo nel segno: " Questo buon signore, sopravvissuto di molti anni a questa e a tutte le altre sue opere, cessò interamente di vivere in Firenze il dì 12 dicembre 1796. Dio l'abbia in gloria. Vittorio Alfieri gli perdona tutto il male che non gli ha potuto fare, e la posterità gli perdona tutto il male ch'egli ha fatto a se stesso: nè dell'un nè dell'altro si terrà conto. Qualche anno dopo, la di lui madre gli fece poi porre un mausoleo nella chiesa di Santa Trinita in Firenze, la di cui iscrizione meriterà d'esser letta più assai che le di lui opere „ (4).

Non intieramente torto possiam dare all'astigiano di aver scritto così, poichè è noto come l'idea fissa del conte Pepoli fosse di superare in vigoria

(1) Longo Antonio. Memorie della vita di Antonio Longo veneziano, scritte e pubblicate da lui medesimo per umiltà. Venezia, Curti, 1820.

(2) Masi Il Teatro italiano nel secolo XVIII, Firenze, Sansoni 1891 in 8° e dello stesso confr. anche La Vita e i tempi di Francesco Albergati, Bologna, Zanichelli, 1870.

(3) Longo, op. cit.

(4) Vittorio Alfieri. Vita, giornali e lettere, Firenze, Le Monnier, 1861.

drammatica l'Alfieri, non solo, ma in tutte le manifestazioni della vita: dai cavalli alle tragedie insomma. Ma se un ricco patrimonio gli permetteva di rivaleggiare coll'Alfieri coi cavalli, non così poteva dire altrettanto per le tragedie. Nel 1784 stampò per i tipi bodoniani con gran lusso di carta e di tipi, alcune sue tragedie che intitolò: *Tentativi dell'Italia*, e un giornalista di quei tempi, il Ristori, rinfacciava l'audacia del giovane trageda, consigliandolo di intitolare i suoi fasti drammatici: Tentativi del Conte Pepoli!

Certo essi sono poca cosa: fra i manoscritti dell' Alfieri, che si conservano nella Laurenziana, illustrati dal prof. Emilio Teza (1) si trova nella prima edizione del suo *Filippo* pubblicato nell'edizione senese del 1783, oltre a molte correzioni autografe, il distico seguente:

Filippo abbozzo sudicio qual sei
D'ogni pepoleo Carlo rider dei.

E insieme si conserva la tragedia del Pepoli *La gelosia snaturata o sia Don Carlo*, stampata a Napoli nel 1784, postillata dall'Alfieri, e alla quale appunto si allude con i due versi riportati.

Fu in complesso un autore disgraziato: sebbene dotato di una certa qual prepotenza di ingegno, assai orgoglioso della nobile stirpe a cui apparteneva, ebbe l'ardire, quasichè fosse destinato da un fato superiore a fregiare l' Italia di tragica gloria, a scrivere sotto il titolo delle sue tragedie *tentativi d'Italia*. Era un gratuito insulto ai predecessori e ai contemporanei, ma fu ripagato dai posteri a misura di carbone. Non solo compose tragedie, ma d'opinione che la recita dei versi drammatici contribuisce di molto a rilevare lo stato della tragedia, fece erigere dei teatri a sue spese, chiamò presso di sè illustri attori, recitando sul teatro egli stesso e anche in ciò competendo coll'Alfieri.

Il Pepoli trasse di preferenza l'argomento delle sue tragedie da cronache antiche, abbandonando gli argomenti classici. Da certe cronache inglesi trasse l' argomento della sua tragedia *Eduigi* re d' Inghilterra che perseguitato dallo zelo di Dunstano perdette la vita, il regno e la moglie, per essersi congiunto con Elgiva sua cugina. Quest'opera fu il suo primo *tentativo teatrale*. Dunstano, carattere principale e storico, mentre fa il santo, manifesta, sotto lo specioso pretesto di candore gli errori della sua giovinezza:

Sempre canuto
Io già non fui — di passioni ree
Conobbi anch'io la forza, e fui da queste
Spesso indotto a fallir, ma non mancommi
Nel mio signor la speme.

La morte di Elgiva tuttavia non avviene secondo la storia, perchè l'autore la dice non adattabile al teatro.

(1) Vittorio Alfieri Op. cit.

Dalla storia di Pausania Re di Sparta tolse *Cleonice*, che con il *Filippo* formano le due tragedie che sono di argomento classico. Abbandonò il coro, non conservandolo che nell'*Eduigi*, dove però esso è di una specie tutta propria, mutandosi col mutar degli atti. Mentre nel primo atto esso è formato da sacerdoti, di soldati è nel secondo, e di donne seguaci di Elgiva nell'atto quarto. Ma nelle altre tragedie escluse il coro sostituendovi la musica, e a questo riguardo nelle considerazioni premesse alle sue tragedie così il Pepoli si esprime: " Siccome io molto riconosco l'impero della musica sul cuore umano, così ho stimato essenziale di non trascurare quello che comunemente trascurasi ed è che finito l'atto, nell'intervallo necessario al principio dell'altro, non si coltivano col suono le impressioni ultime, e spesso sentesi un'allegrissima sinfonia succedere a' più dolorosi trasporti. Così alla fine di ogni atto sì di questa (Cleonice) che delle altre mie tragedie, ho indicato il carattere ch'io bramerei nella musica impresso „.

Da cronache e dalla storia spagnuola trasse l'argomento per la *Gelosia snaturata* ossia la *Morte di Don Carlo*, che scrisse in emulazione dell' Alfieri, dicendo che con il suo lavoro intendeva di rifare quello dell'Alfieri, con una certa correzione nella catastrofe che fa ridere, ma ridere s' intende, di compassione: l' Alfieri fa morire Carlo ed Isabella di pugnale, il Pepoli fa che una mina scoppi e faccia saltare in aria la loro prigione e li spenga sotto le rovine!

Pure di argomento spagnuolo è il *Don Rodrigo*, mentre dalle solite vicende de' serragli turchi ricavò le fila della *Zulfa*. La tragedia *Dara* fu tratta dagli eventi de' successori di Tamerlano, e dalla storia romana trasse il già citato *Sepolcro della Libertà* ossia *Filippi* che il Napoli Signorelli dice che non può compararsi che col *Catone* dell'Addison. Sul fondamento storico poi dall' invito fatto dalla repubblica fiorentina a Gualtieri duca d'Atene a governarla, il Pepoli tessè la tragedia *Romeo e Adelinda*, rappresentata con successo a Bologna nel palazzo del Marchese Albergati, che vi sostenne la parte di Uberto e la nobil donna Teresa de Petris-Venier, sua amante, una delle più celebrate bellezze veneziane di quel tempo, quella di Adelinda, mentre il Pepoli stesso rappresentava quella di Romeo.

Il Pepoli usava premettere ad ogni sua composizione drammatica istruzioni per gli attori, di più egli prima di dare in pubblico la sua tragedia, la rappresentava privatamente, al fine, come egli stesso confessa, di poter rilevare durante l'esecuzione i luoghi o mancanti, o deboli, o superflui. Dalle prefazioni che sempre o quasi, premetteva ai suoi lavori si possono trarre i suoi principi dell'arte drammatica. Non credeva Aristotele infallibile, amava le catastrofi impreviste, terribili. Non mi piace interessarmi per metà, egli stesso confessa.

*

Nel 1794-1795 a Venezia nel teatro privato del conte Alessandro Pepoli — teatro che altro non era che un vecchio teatro restaurato nel palazzo Cavalli a S. Vitale, abitato dal conte stesso — si rappresentarono diverse opere in musica; spigolo dall'opera importante sui teatri musicali di Venezia del Wiel, alcune note che interessano il nostro studio (1).

In un libretto teatrale del 1791 *Alessandro nell'India, dramma musicale in tre atti*, poesia di Pietro Metastasio, musica di Luigi Caruso napoletano, maestro di Capella della Cattedrale e Città di Bologna, sul fine si legge una " protesta „ di Alessandro Pepoli, dichiarante che nell'aggiungere le scene V. e VI. al terzo atto — solo toccato da lui — non ha avuto altro oggetto e desiderio che di servire al gusto teatrale del tempo, in uno a quello della celebre attrice, non mai quello di por mano in un'opera del sempre rispettabile Metastasio.

L'anno di poi al teatro della *Fenice* il conte Pepoli rappresentava *I Giuochi d'Agrigento* dramma per musica in 3 atti, musicato da Giovanni Paisiello. Come si può leggere nel frontespizio del libretto, questo dramma venne rappresentato " nell' apertura del nuovo teatro *La Fenice* „ e l'autore " a chi legge „ dice che il dramma è *d'invenzione*, non tratto da fatto alcuno di favola o storia. E soggiunge che " per la necessità de' tempi un Poeta drammatico deve servire agli attori, al maestro di musica (illuminatissimo però in questo caso) ai coristi, alle decorazioni e quasi quasi alle stesse comparse „ (2).

Presero parte il celebre Giacomo David (Eraclido, re d' Agrigento), Gasparo Pacchierotti (Alceo), Brigida Banti (Aspasia), Marianna Sessi (Egeste) e altri.

Così pure il Wiel ci menziona il libretto dell'opera *Piramo e Tisbe*, favola in prosa, per una sola voce, in due parti di Giuseppe Rossi (3).

Ma il libretto non fa menzione del dove e del quando questa favola fu rappresentata, nè dà i nomi degli attori. I personaggi sono due: Piramo e Tisbe. La parte di Tisbe è in prosa: Piramo canta, ma la scena finale ha degli " a due „.

Al teatro *S. Moise* nel 1793 il Pepoli rappresentava nell'autunno il *Chinese in Italia*, dramma giocoso per musica in 2 atti, musicato da Francesco Bianchi (4).

Nel suo teatro privato il Pepoli non solo rappresentava sue composizioni, ma anche di altri. Così nel 1793 vediamo rappresentato *Pietro il grande, ossia il trionfo dell'innocenza*, dramma eroico in 3 atti, poesia

(1) Wiel. I teatri musicali di Venezia; in Nuovo Archivio Veneto, vol X, XI e seg.
(2) Wiel. op. cit. X a pagg. 243-244.
(3) Venezia 1792, nella stamperia Curti.
(4) Edizione Modesto Fenzo, 1793.

di Simon Sografi, musica di Giuseppe Rossi. Importante è la dedicatoria del Sografi al Pepoli, che riportiamo: " Eccole il dramma che servendo con estrema soddisfazione agli onorevoli comandi dell'E. V. pel suo teatro composi. Desidero che in qualche parte egli possa mettere in mostra quel singolare talento che tra i molti e vari la fa distinguere nella bell' arte del canto. Conoscendo la di lei somma capacità nella teatrale declamazione, spero di non essermi ingannato nello scrivere la parte di Alessio. La maestria che egli possiede nell'espressione musicale supplirà in qualche mio difetto in questa parte. Io non desidero se non che l'E. V. proteggendo questa mia rappresentazione e aprendo gentilmente l'adito a questa colta ed illustre stazione, mostri coll'esempio l'utilità che potranno ritrarre molti dei così detti celebri cantori, sì nella parte del canto che in quella della troppo trascurata drammatica declamazione, e onde possano convincersi, che declamando musicalmente, si può spiegare a dovere il sentimento, interessare l'anima dello spettatore, e non calpestare la ragione „.

E alla *Fenice* nel Carnevale del 1794, dirigendo il Pepoli stesso lo spettacolo, presenta sulle scene la sua *Virginia*, tragedia per musica in tre atti, musicata da Felice Alessandri, e in questo stesso periodo *I Giuochi d'Agrigento* già rappresentato l'anno 1792; vi prese parte il celebre Matteo Babini (Eraclido).

Intanto al *S. Benedetto* si allestiva un altro spettacolo pepoliano: *Belira, ossia la fedeltà riconosciuta*, parte in versi e parte in prosa. È un dramma tragico-comico in due atti musicato da Pietro Winter. Anna Benini (Delisa), Giuseppe Baglioni (Clitandro), Maddalena Wielman (Rosina), Maria Catenacci (Marianna) furono gli artisti principali che presero parte allo spettacolo.

Nel 1795 poi usciva dalla tipografia pepoliana la tragedia per musica in tre atti *Tancredi* musicata da Francesco Gardi. Venne prodotta nel teatro privato del conte Pepoli, ma non è noto in quale stagione. Nella breve prefazione il Pepoli dice: " A' Lettori o per dir meglio agli ascoltatori „ " Ecco la prima Tragedia per musica da me composta ad uso mio, cioè del mio vocale musico esercizio. Sarà questa forse l' unica volta, in cui non potrò lagnarmi che di me stesso; giacchè il libro (e tutti lo crederanno) fu da me composto a piacer mio, la musica egualmente vi fu applicata dal valente compositore a piacer mio, ed io alfine la reciterò, e la canterò a piacer mio. " Che poi questo piacer mio possa diventare quello degli altri io non lo spero, poco fidando del pari nella mia poetica e musica abilità; ma torno ripetere che avrò almeno il conforto di non lagnarmi che di me stesso „. Il Pepoli prosegue dicendo d'aver tratto l'argomento dalla tragedia del Voltaire, nella quale egli stesso sostenne più volte la parte di Tancredi nei suoi esercizi di teatrale declamazione e conchiude: " Finisco implorando il compatimento dal Pubblico e da tre persone non molto, in questo caso diverse; vale a dire dall' Impresario, dal Poeta, e dal Cantore „.

Nello stesso anno un maestro di musica, certo Vittorio Trento dedicava *La serva padrona*, intermezzo in due parti, recitato nella *Sala* del signor Bartolomeo Cambi detto Meo, al Pepoli, con le parole che si leggono nella dedica del libretto " all'inclito Genio di V. E. il Cav. Pepoli „ al quale il Trento offre " il suo informe musicale lavoro „ (1).

Nel 1799 si replicava al teatro di S. Benedetto per la fiera dell'Ascensione il *Tancredi* del Pepoli e nel 1800 alla *Fenice* si dava il ballo *Ladislao* del Pepoli, tratto dalla *Filedia*, musicato da Vittorio Trento.

*

Nella terza cappella a destra della chiesa di S. Trinita in Firenze è il mausoleo del Pepoli, fattogli erigere da sua madre, e ciò può scusare le lodi che si leggono in suo onore. Infatti si legge che il Pepoli *inventò in Italia la fisedia e l'odecoreutrica*. La *fisedia* o rappresentazione di natura, era in sostanza il dramma lagrimoso, e l' *odecoreutrica* un pasticcio solenne di ballo e pantomima e recitazione, destinate più che ad altro a mettere in mostra le qualità e le attitudini drammatiche della bella Venier.

Il Pepoli diceva di essere nato poeta e se ne vantava, e col suo poemetto pubblicato prima dei quindici anni, *Gli amori di Zefiro*, mostra delle attitudini poetiche che non gli fanno dare assolutamente torto. Non solo scrisse tragedie, ma anche varii opuscoli in cui versava a piene mani il disprezzo sugli autori del suo paese: nel 1795, in modo poco fedele e poco felice, tradusse i due primi canti del *Paradiso Perduto* del Milton. A Venezia aveva fondato una tipografia dalla quale uscirono le sue opere. Pubblicò una raccolta di versi per onorare la memoria della sua amante Venier, in elegante edizione in folio: *Pianti d'Elicona*.

Il La Lande ci dice come il Pepoli avesse un teatro nel proprio palazzo di Bologna, e un secondo in quello di un suo parente a Ferrara, quello di Bologna era così grande e magnifico che potè alloggiare il gran duca di Toscana e la Regina di Napoli con tutto il loro seguito, senza sloggiare di casa.

Abbiamo trovato nella Biblioteca Universitaria di Genova una lettera di un pronipote del Pepoli al Passano, che tratta di Alessandro Pepoli e qui la pubblichiamo:

Bologna il 24 settembre 1865

" *Chiarissimo Signore*,

" Le debbo moltissimi rendimenti di grazie per la sua cortesissima
" lettera.

" Il Conte Alessandro Pepoli figlio della C.sa Marina Grimani e del
" C.te Cornelio Pepoli, fu autore di molti scritti in prosa e in versi.
" Egli ardì criticare l' Alfieri e tentò con *mala* prova di scrivere tra-

(1) Wiel, op. cit., 11, N. 492.

" gedie sugli stessi argomenti scelti dal grande astigiano... Egli ebbe " ingegno, ma non regolato; si disvagò in troppe cose; dunque in po- " che riuscì.

" Morì giovine, ed è sepolto nella Chiesa di Santa Trinita in Firenze. " Ivi una epigrafe indica la data della nascita e della morte del Conte " Alessandro Pepoli ecc. Io non ho quella epigrafe. . . . .

. . . .

Suo devotissimo
C. Pepoli

A Gian Battista Passano
Genova

" Ingegno ma non regolato; si disvagò in troppe cose: dunque in poche riuscì „. Così Carlo Pepoli, l' amico del Leopardi, nel brano di lettera inedita riportato. Si pensi ora al giudizio riportato sul principio di questo scrittarello, recato sul Pepoli da un contemporaneo, dal Longo: questi due giudizi sono forse gli unici ai quali ci pare noi possiamo sottoscrivere.

Il Conte Pepoli ebbe grandi lodi da' contemporanei come lo attestano le lettere che soleva far precedere alle sue tragedie: così all'*Adelinda* si legge in fronte una lettera di Ranieri de' Casalbigi, all' *Agamennone* una lettera di Pietro Napoli-Signorelli; al *Carlo ed Isabella* una lettera di Melchiorre Cesarotti e tutti ad un dipresso lodano il ricco drammaturgo.

Se oggi vive ancora il nome del Pepoli, pur non vivendo più le sue opere, è per le lotte che ebbe coll'Alfieri, del quale fu avversario implacabile e volle elevarglisi contro e come critico e come competitore. Ma mentre il nome dell'Alfieri vive e nell'arte e nella tradizione tramandataci dai contemporanei e dai posteri, il Pepoli non ha neppur avuto fin qui un biografo. Pure sarebbe forse importante conoscere per disteso questa vita, ma certo noi non crediamo ch' egli abbia molto a guadagnarne. Che mentre Vittorio Alfieri aveva chiara coscienza di ciò che voleva fare, non così fu del Pepoli più dilettante che artista e più in lui forse è da ammirare l'uomo che non lo scrittore. Ed errava quando affermava di scrivere per la posterità e non per i contemporanei. La tragedia nelle mani del Pepoli non è che la rappresentazione di individui; non fu, possiamo dire, che un trastullo d'accademia, e credendo di inventare un nuovo genere drammatico, rimase pur tuttavia di gran lunga inferiore a molti dei suoi contemporanei.

Guido Bustico

Il Palcoscenico

“Il bacio di Pigmalione„ di Valentino Soldani

Se Valentino Soldani fosse di quelli che si commuovono a vedere il loro nome sui cartelloni teatrali, a Firenze durante questo mese egli avrebbe dovuto svenire di piacere. Dopo le 9 repliche dei *Ciompi* — su cui vi intrattiene il collega C. Levi — in un altro teatro — all' *Alfieri* — è andato in scena la sua fantasia drammatica in un atto che si intitola *Il bacio di Pigmalione*, per quanto questo simpaticissimo artista greco non vi abbia nessuna parte e anche il simbolo del suo famoso bacio vi sia un po' tirato... per i capelli.

La graziosa produzione, che è piaciuta sinceramente e completamente, è una cosa molto “ sui generis „, un passatempo che un bell' ingegno scrive, così per riposarsi, fra un dramma e l' altro. È nè più nè meno di un episodio sceneggiato; una novelletta del buon tempo antico, ridanciana e piacevole, messa in forma drammatica; poca, necessariamente, l' azione, ma in compenso festoso e briosissimo il dialogo.

L' episodio è tolto dalla autobiografia di Benvenuto Cellini, e ci rappresenta al vivo un momento di quella scapigliata vita degli artisti cinquecenteschi che tra una allegoria mitologica e una pala d' altare vivevano così liberamente e bizzarramente la vita sensuale del loro secolo. Narra dunque Benvenuto che a Roma, poco dopo la peste, varii artisti, Michelangiolo da Siena, il Bacchiacca e compagnia bella, si radunavano a certe gioconde cene, a cui ognuno poteva portare una “ cornacchia „ (di quelle senza penne) sotto pena di pagare una cena alla brigata. Benvenuto una volta per caso — molto per caso — si trovò ad esserne senza; vi rimediò vestendo da donna un giovinetto spagnolo, che per un poco riuscì ad illudere quei conoscitori del genere, finchè, in un modo molto naturale ma poco rappresentabile, si accorsero del tiro giuocato loro.

Ora il Soldani ha cercato di sollevare lo scherzo carnascialesco a più alto significato: Benvenuto ha adornato il giovanetto dei più belli fra i bellissimi gioielli da lui lavorati, e lo ha reso quasi un simbolo vivo dell' arte sua: ecco come un po' di straforo ricompare il mito del bacio vivificatore di Pigmalione.

Poi, per risolvere la situazione in un modo... decente, ha finto che il giovanetto si accenda della bellezza di un' altra delle cornacchie, Glicera, e lasciato solo con lei senta il bisogno di rivelare subito la verità del suo sesso, già subodorato dalla esperta donnina.

Tutto questo è fatto dal Soldani con una bravura di uomo che conosce molto bene la scena, e sa quello che si può dire e quello che si deve tacere: ma il suo torto è stato di falsare il carattere dell'episodio antico, prima cercando di esprimerne un senso simbolico che male gli si adatta, poi colorendolo di colori lirici che non può assolutamente avere: per ottenere questo effetto di grazia e di nobiltà qualche personaggio è reso

enfatico; così le tirate del giovanetto spagnuolo, mentre non convengono nè al tempo nè al luogo, anche in sè appaiono di una bellezza molto discutibile.

Del resto anche così l'atto è piacevole e contiene del nuovo; ce n'è di avanzo per farne un " léver de rideau „ simpatico e originale.

" Potenze alleate „ di Giulio Paoli

Immaginate un giovanotto del bel mondo che abbia due amanti in una volta e che — come è naturale — metta tutta la cura a godersi le due relazioni senza che l'una risappia nulla dell'altra; a dispetto di tutte le precauzioni, per un caso qualunque, può avvenire che un giorno le due signore si trovino faccia a faccia con pochissima soddisfazione dell'amore e dell'orgoglio femminile. Data questa situazione nella vita, due donne potrebbero risolversi in varii modi a seconda del particolar modo di considerare l'amore e gli uomini etc. etc. ma poco importa. Nella commedia di Giulio Paoli, *Potenze alleate*, non si ammazzano, nè si graffiano, ma appena superata quel pò di meraviglia, si mettono d'accordo per vendicarsi insieme del duplice traditore rimanendogli addosso tutte e due ma solo come amanti... onorarie, e impedendogli anche di cercarsene una terza — Dato questo punto di partenza si possono accettare tutte le conseguenze grottesche e divertenti che l'autore ne ha tratte: il tentativo del traditore di liberarsi prendendo moglie, la comparsa delle amanti mentre fa la domanda al padre, le loro calunnie presso il futuro suocero, la sfida che questo manda al genero mediante due amici che sono per l'appunto i consorti delle due signore non più amate, e qui giù fino alla fuga dell'infelice tormentato che — speriamolo — fuori del suo paese troverà compenso alle sue sofferenze.

Tale è il lavoro di un autore giovane veramente, ma che se ha avuto al teatro sperimentale di Firenze un pieno e sincero successo non lo deve alle simpatie che la sua giovinezza può inspirare, ma alle qualità intrinseche della sua opera. Non importa essere profeti nè figli di profeti per presagire che chi ha fatto una commedia come questa, dove gli episodii brillanti si succedono agli episodii brillanti, dove i personaggi sono pieni di buon umore e di spirito anche nei momenti più imbarazzanti, una commedia bene inquadrata, senza lungaggini e senza incertezze potrà continuare a divertire moltissimo i pubblici e farà anche materialmente fortuna.

Qualcuno ha trovato nelle sue *Potenze alleate* " le inesperienze del principiante „, sacra formula che necessariamente deve accompagnare la critica al lavoro di un giovane, e che non significa proprio nulla. Qui non si tratta di un giovane che vuol vedere la vita e l'arte a modo suo e in un primo lavoro non riesca per l'imperizia tecnica a mostrare che una parte della sua visione; il Paoli non ha nessuna smania di originalità, di singolarità di invenzione o di forme; egli accetta un genere oramai giunto al suo pieno sviluppo e vi si dedica con tutte le sue belle qualità di ingegno facile e brillante.

La questione per lui non è dunque di indovinare nel buon lavoro presente il capolavoro futuro; i lavori come il suo o si fanno subito bene o non si fanno; e lui ci è riuscito alla prima. La questione è altra: il genere a cui egli mostra di volersi dare è tale che ci possiamo compiacere se un giovane comincia di lì? Perchè — è inutile illudersi — qui non si tratta della commedia brillante di tipo nostrale — chiamiamola Goldoniana se vi fa piacere — in cui l'umorismo deriva principalmente dall'osservazione e magari dalla caricatura del carattere, e il giuoco dell'intreccio è subordinato alle esigenze della verosimiglianza psicologica Qui abbiamo una *pochade*, vale a dire un genere di giuoco scenico in cui da un punto

di partenza spesso materialmente e sempre psicologicamente — come in questo caso — inverosimile si arriva di conseguenza in conseguenza fin dove la possibilità scenica e la feracità dell' ingegno permettono all' autore di giungere. Credo che si potrebbe paragonare la *pochade* nostra alla commedia dell' arte, per il predominio assoluto che in tutti e due i tipi ha l' intreccio; trascurato per questo ogni studio del carattere, la commedia dell' arte stilizzò i suoi personaggi in certi tipi fissi " le maschere „ il cui carattere fondamentale è appunto la fissità costante: la *pochade* ha fatto, sia pure meno evidentemente, qualcosa di simile; nell'infinita varietà degli uomini ha scelto alcuni caratteri che meglio servivano ai suoi intrecci, e ne ha quasi annullata la verità intrinseca riproducendoli eternamente cogli stessi tratti: il giovanotto intraprendente, la signora che si lascia... intraprendere, il marito infelice, la " cocotte „, il poliziotto, stanno subendo un processo di stereotipamento analogo a quello che ha creato le maschere tipiche della vecchia scena italiana.

Ora — sarà ingenuità — pur riconoscendo i loro meriti, ho avuto sempre una ammirazione infinita per Molière che ha creato la commedia di carattere, per Goldoni che la ha imposta in Italia e per tutti quelli che ora e più tardi seguiranno la loro vecchia orma. Il resto mi pare che sia una cosa piacevole, divertente, ma che coll' arte ci abbia poco che fare.

" Robespierre „ dramma in 5 atti di Domenico Oliva

Pare che il dramma storico voglia riconquistare la scena: i più valenti fra gli scrittori italiani ne subiscono il fascino e si fanno suoi paladini contro il dramma borghese che comincia a parer troppo meschino a molti critici ed anche un pochino a una parte del pubblico. La *Francesca* di D'Annunzio, il *Giulio Cesare* di Corradini, i *Ciompi* di V. Soldani hanno visto la luce in meno di due anni; ora vi si aggiunge il *Robespierre* di D. Oliva. In ordine di tempo veramente esso precede tutti gli altri poichè è stato pubblicato sei anni fa, e perciò ha il merito di essere l'iniziatore del movimento, ma essendo stato scritto — a confessione dell' A. — non per la lettura ma per la recitazione, la sua vera data di nascita va posta nella domenica delle palme dell' anno di grazia 1903, in cui la compagnia drammatica di Angelina Pagano e di Ferruccio Garavaglia lo hanno per la prima volta interpretato al *Niccolini* di Firenze. E qualunque sia la nostra opinione sulla rinascita di questo tipo drammatico e sul valore dell' opera dell' Oliva, non si potrà non esprimere la più incondizionata ammirazione per una compagnia esordiente, composta di elementi giovani, alle prese con tutte le difficoltà dell'inizio, che ha avuto il coraggio di cercare un lavoro che ai soliti capocomici è sembrato finora imbarazzante.

Dato il nome dell'autore, che se non ha dato molta parte della sua attività alla produzione drammatica, come critico è certo dei più profondi e più eleganti d' Italia, e data la terribile tragicità dell'argomento, si capisce che l' aspettazione doveva essere ed è stata intensissima e che questa prima rappresentazione, per la qualità del pubblico accorso, ha preso l'aspetto di una rappresentazione addirittura eccezionale.

Ma noi non dobbiamo fare della cronaca.

Di dramma storico esistono essenzialmente due tipi, corrispondenti a quelli del romanzo storico. O inventiamo una favola di interesse generale e la collochiamo in un determinato momento storico fondendola nell' ambiente che questo momento ci offre, o prendiamo dalla storia un personaggio o un fatto e lo adattiamo — rimanendo fedeli più che sia possibile alla verità — alle esigenze del teatro. Quest' ultimo tipo è dunque quello cui più propriamente si deve l' appellativo di storico ma — avvertiamolo

subito — è quello che men facilmente riesce, perchè ben di rado la storia ci dà un fatto o una passione che si svolgano in quelle forme che sono necessarie per ottenere l'effetto scenico. Facilmente per essere fedeli alla verità storica non si riesce a legare intimamente gli episodii e si fanno dei quadri invece che degli atti.

Così è avvenuto un pochino all'Oliva che della verità storica ha voluto essere interprete scrupolosissimo ed obbiettivo. Egli è stato impressionato da quel tragicissimo momento della grande rivoluzione che va dalla morte di Danton al dieci Termidoro, il momento più intenso della macabra visione del Terrore, lo spasimo supremo della passione sanguinaria, che subito dopo, coi Termidoriani e il Direttorio si spense stanca del suo stesso sforzo. Niente di più grande però offre la storia alla fantasia di un tragico, ma anche niente di più difficile alla sua arte: egli deve far conoscere un antefatto che è esso stesso materia di cento tragedie, deve presentare non un solo uomo, ma un popolo, poichè Robespierre non è il dittatore che impone la sua volontà agli altri, ma è l'espressione individuale di una enorme passione collettiva, e d'altra parte non può contare sul giuoco di sentimenti opposti poichè un solo anima tutta quella folla, la passione politica. E l'Oliva appunto per la sua esattezza di storico, non ha cercato di rilevare artificialmente il carattere del protagonista, dandogli una interpretazione personale e concentrando tutto l'interesse su lui, anzi che compartirlo equamente fra il protagonista e gli altri: insomma nell'adattare alle angustie del palcoscenico un'azione vastissima è stato impassibilmente obbiettivo non lasciando nemmeno intravedere il suo sentimento rispetto agli uomini e alle cose che ci presenta; e questo anche forse gli nuoce.

Più esattamente il suo dramma, almeno come ci si presenta sulla scena, con parecchi tagli, dovrebbe intitolarsi la caduta di Robespierre. Infatti il pubblico che non conoscesse di già il personaggio — e nel teatro non si deve presupporre nessuna conoscenza — non deve aver capito gran che del carattere di Massimiliano Robespierre, ma solo ha visto un uomo che in un momento di rivoluzione si trova ad avere in mano una gran forza — come gli è venuta? è in diritto di chiedersi — il quale per mantenersi al potere fa lavorar da mane a sera la santa ghigliottina.

Il primo atto soltanto è dedicato a mostrarne un pochino il carattere, ma pur troppo scenicamente è, insieme col terzo, l'atto meno buono. Robespierre vi compare al massimo della potenza reduce dalla festa dell'ente supremo, il nuovo culto che egli aveva instaurato contro l'ateismo degli Hébertrati da lui disfatti, e che aveva avuto la sua prima celebrazione ufficiale nella festa dal venti pratile. Ma su questo culto, se l'A. avesse voluto veramente rappresentare la personalità di Robespierre, avrebbe dovuto insistere di più, come anche avrebbe dovuto in qualche modo far conoscere come la sua ferocia non fosse l'effetto di un impulso bestiale — come in Danton e in Marat — ma l'effetto logico della sua idea, chiamiamola pure mania, di instaurare in Francia un nuovo regime non politico, ma morale: il regno della virtù, Robespierre è appunto il più caratteristico rappresentante della Rivoluzione, perchè è quegli che più è imbevuto del principio aprioristico che la ha fatta: " ciò che è vero nella speculazione filosofica deve essere possibile nella pratica "; egli porta alle ultime conseguenze le teorie degli enciclopedisti, e — diciamolo pure, anche se possa sembrare un paradosso — fa lavorare la ghigliottina in nome di Gian Giacomo Rousseau.

Questo contrasto fra la onestà se non purezza delle sue intenzioni e la loro applicazione bestiale non risulta chiaramente nemmeno dal lieve idillio colla sua padroncina di casa, Cornelia Duplaix, che ha luogo in questo primo atto: e malamente poi mi sembra che si chiuda con la

lunga scena in cui Robespierre legge al pubblico la sua corrispondenza e sulle delazioni delle sue spie prepara nuove liste di morte.

L'azione invece si imposta chiaramente bene col secondo atto che si svolge alla sede del comitato di salute pubblica, oramai sempre più ostile al triumvirato di Robespierre, Saint-Iust e Coutton che, sorto dal suo seno, tende a disfarsi anche di lui. Emerge subito la caratteristica figura di Banière, l'elegante e spregiudicato rivoluzionario, che può contrastare per carattere al fanatico dittatore: per quanto vi sia trascurato quell'elemento che contribuì notevolmente a oscurare la stella di Robespierre, e dal quale pur si poteva trarre qualche effetto scenico, voglio dire le profezie di Madame Théot, il sorgere della cospirazione imposta dalla paura è presentato maestrevolmente; lo sgomento della mannaia, che non si stanca mai, invade realmente la scena, e l'effetto tragico è bellissimo.

Ognuno vede oramai ben chiaro la lotta che si sta per combattere fra i Termidoriani — Banère dà già questo nome ai suoi compagni — e il triumvirato sanguinario: o gli uni o gli altri, affacceranno la testa alla piccola finestra; non c'è possibilità di componimento.

Perciò si poteva passare subito alla scena della convenzione, alla seduta del 9 Termidoro in cui i congiurati giuocano l'ultima carta audacemente, rivolgendo contro Robespierre i deputati incerti fra la paura del dittatore e il desiderio di liberarsene. Invece l'Oliva ha voluto intromettervi un atto episodico, il terzo, che è solo di pittura d'ambiente, quello in cui i membri del comitato di Salute pubblica confermano e determinano la congiura in casa di Banère in una festa molto epicurea, che questi offre. Egli è stato affascinato dall'opposizione fra il mondo torbido in cui viveva Robespierre, e quello giocondo del quale, a dispetto del nuovo regno della virtù, si compiaceva l'Anacreonte della ghigliottina. Il costume classicamente audace delle graziose convitate, i discorsi giocondi degli ospiti, il giuramento che ha per vangelo la bottiglia di *champagne*, potrebbero interessare il pubblico, invece l'atto appare affatto inutile alla rappresentazione poichè non fa progredire di un passo l'azione antecedente.

Il quarto atto compensa però in larga misura il difetto del terzo: preso in sè è veramente un atto magnifico per la intima tragicità e più per la originalità della fattura. Non si trattava di inventare; basta leggere i verbali della famosa seduta per provare uno sbigottimento quale il più grande tragèda sarebbe felice di produrre, ma si trattava di ridurre alla capacità della scena una azione di numerosissimi personaggi, misurare le loro parole colla stretta necessità, senza tuttavia perdere nessuno dei molti episodii, superare difficoltà veramente straordinarie. L'Oliva vi è riuscito perfettamente, ha trovato la misura giusta, il tono proprio; è riuscito ad ottenere la perfetta fusione senza provocare confusione.

In sè anche l'ultimo atto è di rara bellezza drammatica; l'audacia di portar sulla scena il popolo che irride e insulta il dittatore caduto, ferito, moribondo, non può che rallegrare tutti quelli che credono che il teatro, a dispetto di tutti gli accademismi che ancora lo infrenano, è capace di situazioni continuamente nuove e di ampiezze non ancora raggiunte; ma, per l'interesse generale, appare forse superfluo; per lo spettatore il destino di Robespierre è già compiuto alla fine del quarto atto.

C'è dunque — nessuno potrà negarlo — in tutto il lavoro, uno spirito originalissimo: le audaci promesse che l'A. ha fatto nella prefazione di costruire gli atti in modo assolutamente nuovo, sono mantenute egregiamente; qualcosa di non comune emerge dal complesso di quest'opera meditatissima, misurata fin nelle minuzie. Ma c'è anche in tutto questo complesso organismo qualcosa di troppo voluto: si sente più la applicazione di certe teorie astratte che la ispirazione immediata. Certo è però

che ci troviamo davanti a un forte ingegno anche se non davanti a un ingegno essenzialmente drammatico.

Quello che l' Oliva potrà fare, se vorrà scrivere ancora per il teatro, non è affatto prevedibile: ma questo *Robespierre* in ogni modo è un lavoro solido, che se può in alcuna parte lasciar freddo lo spettatore mediocre, deve però essere meditato e discusso da chi crede che la drammatica è nobilissima arte e che la sua vita non che declinare entra appena ora nella giovinezza.

Firenze, aprile.

Giulio Caprin

" Dea „ del Maestro La Rotella al " Petruzzelli „ di Bari

Oramai, in Italia, due soli poeti sfuggono alla sorte comune: Arrigo Boito e Luigi Illica. Il primo — eh! via, il primo i libretti li fa belli per davvero; contro il secondo i critici strepitano in vano perchè egli si è beato e ciò non ode, onde ai critici — per il fatto che è inutile far disperare chi non si dispera — non resta che prendere atto delle sue produzioni, e rosicchiarsele in silenzio. Per gli altri c' è l' inferno. Il maestro precipita? dalli al librettista che ha strozzata l' azione!; il maestro annoia? dalli al librettista che ha fatte lunghe le scene! E in una città di provincia, dove nel campo musicale manca finanche quella che chiamasi critica mestierante, il libretto, perchè le parole stampate si leggono e si capiscono, fa le spese delle ire preconcette e dei postumi malumori.

Tale sciagura, manco a dirlo, è naturalmente toccata al professore Crollalanza, autore del libretto della *Dea;* ma, oltre quel poco che ne hanno detto i giornali locali, è nel pubblico una furia demolitrice straordinariamente crudele. Accenno di volo che tre anni or sono poco mancò non fosse lapidato Armando Perotti, reo contro il buon costume, per avere fatto dire, dal marito alla moglie, nel libretto dell' *Ivan*: " Io ti trascinerò riluttante al mio letto „; e passo, non senza una giusta preoccupazione, a dire la opinione mia.

Debbo confessare che la rappresentazione svela del libretto alcune mende, ora lievi, ora gravi; ma tali mende sono pochissimo appariscenti alla semplice lettura. Ho letto il libretto di *Dea* due anni or sono, quando esso uscì per le stampe; l' ho riletto ieri prima di assistere alla prova scenica: ambedue le volte il libretto mi è parso ottima fonte di ispirazione musicale, ricco di momenti e di contrasti, e sufficientemente ben tagliato. Questo mio giudizio, oggi solitario, sembra oggi strano a me stesso, ma non posso, dopo il risultato della rappresentazione, onestamente prescinderne. Versi poco eccellenti, passaggi di azione alquanto arrischiati potevano notarvisi anche prima; la pesantezza di tutta l' opera, la intollerabile prolissità di alcune scene non credo siano da imputarsi, almeno completamente, al libretto.

Lord Penmore ha sposato da pochi mesi Lady Dea, damigella di Corte. Nell' avito castello di Glennadoch, il gentiluomo scozzese crede suo dovere coprire con una maschera di raffinatezza il proprio carattere rude e violento, che, teme, possa offendere la giovane sposa. Il fantoccio che ne risulta non va a sangue di Milady, specialmente per l' inevitabile confronto ch' essa fa di suo marito con Sir Walter Robertson, ospite del castello, ed uomo pieno di spirito e di coraggio, vivacissimo e temerario. Naturalmente, in una disordinata festa notturna, Dea per un istante si dimentica e Sir Walter giunge a baciarla sulle labbra. Lo scandalo. Gli invitati, avvertiti da una perfida dama, sono giunti a tempo per assistervi; Penmore ritrova nell' onta il suo fiero carattere, e si appalesa quale esso è realmente. Dea lo comprende e lo ama. Ma una sfida è corsa. L' offeso e

l' offensore, a mezzanotte, si batteranno alla carabina nel cortile della vicina Abazia di Irrsea, sulla cripta sepolcrale dei Penmore. Lord Penmore vi conduce e vi chiude la consorte, suprema prova di amore s' egli sarà salvo, supremo sacrificio di amore s' egli cadrà nel duello. Lo scontro è fatale a Sir Walter, e gli sposi si stringono fra le braccia, amanti e redenti.

Tale la tela, che poggia, come ognuno vede, sopra un equivoco psicologico. Il maestro La Rotella, dinnanzi ad un dramma simile, non doveva esitare lungamente: o dedicarsi ad un lavoro di analisi raffinata, e superare Wagner; o darsi ad un lavoro di sintesi robusta, e superare Verdi. Egli ha semplicemente musicato tutte le situazioni, tutte le parole, pedissequamente, scrupolosamente, variando uno sfruttatissimo tema fondamentale con frequenti ricordi di note e svariate maniere. Nell'opera manca e quella sapienza che a ventidue anni non si può possedere, e quella audacia che pure arrise ai suoi diecinnove, nell' *Ivan*.

Il maestro La Rotella, ad onta degli innegabili progressi tecnici che mi affretto a notare — canto meglio disposto, migliore impasto dello strumentale, e, soprattutto, maggiore ricchezza dello stesso; quantunque il quartetto d' archi non si stanchi mai della acuta monotonia del *leitmotiv*, e del flauto si noti anche in quest' opera l' abuso deplorato nell' opera primogenita – non si è reso perfettamente conto che si è artisti soltanto superando i capolavori; e, poi che l'insuperabile non è superabile, il paradosso va tradotto altrimenti: " Si è artisti battendo altra strada da quella percorsa dai grandi maestri „. Quale nuova strada ha mostrato di volere percorrere il La Rotella? Ignoriamo; perchè nelle fuggevoli impressioni, fermate a lapis sul libretto, troviamo echi continui di note voci — il publico orecchiante dice reminiscenze — e presso che nessun tratto che riveli originalità di artista nuovo e potente.

Simile difetto, o simile eccesso – secondo il punto di vista — fu notato anche nell' *Ivan* e rimproverato al maestro. Ma l' *Ivan* aveva un pregio innegabile nella poderosa impostatura drammatica — parlo sempre della musica — e l' orditura poteva compensare la povertà del frasario, e la semplicità della lingua.

Con *Dea* la lingua è migliorata molto, vale a dire che lo strumentale è più pieno e più vario; ma il frasario è in gran parte ancora di accatto, e l' orditura è più floscia. Ciò vuol dire che il Maestro ha lavorato di più e sentito di meno, cosa che rappresenta un regresso rispetto al pubblico ma un progresso rispetto a sè stesso. La vena, infatti, egli potrà sempre ritrovarla, e nell' avvenire sarà sostenuta da una maggiore conoscenza dell' arte; è grandemente a lodarsi, in tanto, ch' egli dopo il genuino e quasi entusiastico successo della prima opera, abbia sentito prepotente il bisogno, e così giovane, di uno studio severo e di una serena preparazione.

La *Dea* del Maestro La Rotella è stata qui festeggiatissima, e ciò mi suggerisce un consiglio. Il La Rotella scriva la sua terza opera con l'immutabile proposito di farla rappresentare la prima volta fuori regione. Egli mostrò di avere forte tempra e ricca fantasia: è opportuno che si agguerrisca a pretendere più difficili applausi, senza cui e l' una e l'altra virtù presto o tardi vengono meno.

P. D. Pesce

" I Ciompi „, dramma storico in 4 atti di Valentino Soldani al " Niccolini „ di Firenze.

1.° ATTO: Maddalena, popolana del partito dei Ciompi, figlia di Nastagio e sorella di Salvino e Nerozzo, è stata sedotta da un nobile, Andrea, ed abbandonata da lui con un bambino. Il giorno della morte del

figlio, Andrea, sfinito, affranto, supplica Maddalena, perchè gli conceda di piangere sulla tomba del loro figlio: ed ella acconsente.

I Ciompi rumoreggiano: è il 22 luglio del 1378: la rivolta dell' umile plebe, soggiogata dai nobili e privata di tutti gli onori, di tutte le cariche, di tutti i beni, la rivolta della folla contro gli abbienti sta per scoppiare.

In questo atto si potrebbe rimproverare al Soldani una poca determinatezza nel quadro scenico e nell' esposizione dell'antefatto: i personaggi principali non si staccano dalla tela con sufficiente vigoria, non vivono di vita propria: quella Maddalena e quell' Andrea, che saranno i due protagonisti di questo dramma non interessano, per ciò che dicono, il pubblico, nè le vicende della loro vita hanno tale importanza, da sopraffare il gran dramma storico che si svolge dietro a loro. Questo dunque prende subito il sopravvento e sposta verso di sè l' attenzione dello spettatore: ed il pubblico subito s' interessa più al dramma della folla che al dramma intimo di Maddalena e Andrea.

Ora (ed è un altro difetto di questo prim' atto) le due azioni procedono sempre troppo parallelamente, e non si fondono, nè si compenetrano quasi mai in un tutto unito e compatto: finito il dialogo fra Maddalena e Andrea, irrompe sulla scena la folla; quando questa ha finito di rumoreggiare, il dialogo pacato fra i personaggi isolati continua: cosicchè spesso l' effetto del popolo tumultuante (e nel movimento delle masse, nella spezzettatura del dialogo è assai felice), l' effetto drammatico immediato si smorza, per questa tecnica tutta speciale del Soldani.

Questo prim' atto si raccomanda pertanto all' attenzione e alla stima dello spettatore, per la felicissima evocazione dell'ambiente storico, per la sobrietà, la concisione e la maschia energia del dialogo.

2.° ATTO: È passato un mese dal prim' atto. Siamo nella Chiesa di S. Ambrogio: Maddalena s' è rifugiata nell' annesso Convento delle Benedettine.

All' insulto fatto da uno dei Ciompi al vecchio Nastagio, che la sua figlia è l' amante dei nobili, il vecchio popolano risponde mandando il giovane Nerozzo a combattere per la causa dei Ciompi.

Quest' atto, brevissimo, è tutto riempito dal tumultuar della folla: le frasi vivaci e le invettive si incalzano, si sovrappongono, cozzano fra loro: qui veramente la folla è protagonista del dramma: ed il tentativo fatto dal Soldani di portarla sulla scena, nella sua semplicità, nella sua cruda realtà, tentativo ardito e nobile, è stato coronato dal successo: quest'atto è eccellente in ogni suo punto.

3.° ATTO: Assai meno sobrio, assai più languente, assai più scarso d' interesse. Compare in quest' atto la figura di Silvestro de' Medici, che — come ognun sa — fu l' iniziatore e il principale responsabile del tumulto dei Ciompi. A questo proposito, si potrebbe chiedere al Soldani, perchè egli abbia voluto opporsi così bruscamente alla tradizione, che fa di Michele di Lando e del tumulto dei Ciompi una cosa sola. Francamente, si deve confessare: per il pubblico, il non ritrovare fra i personaggi la figura del cardatore di lana messosi a capo dei tumultuanti, fu una delusione non piccola. Ma il Soldani è uno storico fedele, è un erudito minuzioso, è un rigoroso amante delle passate Cronache: ha troppo rispetto per la Storia, per sottometterne i fatti ai capricci della Leggenda: egli non fa il dramma storico di fantasia, come troppo spesso i drammaturghi d'oltralpe: probabilmente, nel paziente scartabellare dei vecchi libri riguardanti l' epoca scelta, la figura di Michele di Lando non gli sarà apparsa necessaria al dramma, nè essenziale per la riproduzione dell' avvenimento storico.

4.° ATTO: È passato un anno dall' atto precedente: siamo al 1383: i Ciompi sono stati sconfitti, e si ritirano da Porta San Friano lungo il greto dell' Arno. Infierisce la peste a Firenze. Maddalena sta morendo,

colpita dal crudel morbo: Andrea è ai suoi piedi, e vuol morire con lei. Essa non glielo permette: egli vivrà per salvare il figlio, che l'amore ha per la seconda volta dato loro: l'amor materno sopravvive in lei alla stessa vita. E l'ultimo rantolo di Maddalena è di disperazione, perchè le si porta via il bambino.

Questa breve scena, che così delicatamente chiude il dramma intimo di Maddalena e Andrea, dà, nella sua tristezza, un cupo senso di angoscia e di terrore.

In questo atto e nel precedente, è il dramma intimo che prende il sopravvento: e degli avvenimenti storici si ha quasi una visione riflessa; il Soldani vuol far vedere, in questi due atti, come gli avvenimenti esterni si ripercuotano in una famiglia, che a quegli avvenimenti non fu estranea: mentre nei due primi atti la folla fu la sola protagonista, negli ultimi due, la folla perde la propria individualità, per cedere il posto ai personaggi principali. Cosicchè la seconda parte del dramma è assai meno felice della prima: quei personaggi non sono la sintesi di tutta una folla (ed è questo ciò che nel dramma storico si richiede), non parlano, non agiscono, non pensano come un determinato gruppo di individui, ma vivono, perchè l'autore li fa vivere — un pò sbiaditi, un pò pallidi, un pò vuoti — parlano, perchè l'autore mette loro in bocca delle belle e nobili parole, ma non hanno uno speciale carattere storico, non rappresentano tutto un ambiente, come sarebbe desiderabile. E mi spiego: il Soldani è felice nell'evocare l'ambiente, in quanto sa raggruppar le masse, in quanto sa dare alla folla movimento e vita; ma non ha ancora quell'abilità tutta speciale all'uomo di teatro, di creare dei personaggi che vivano a sè, e che determinino con precisione il modo di pensare e di sentire degli uomini dell'epoca loro.

Che la Maddalena dei *Ciompi* (sorella carnale della Lena del *Calendimaggio*), che questa femminetta popolana abbia voluto significare, nell'intenzione del Soldani, la Firenze repubblicana, è ciò che nel dramma non appare con sufficiente chiarezza: l'intenzione simbolica sfuggì al pubblico: perchè si comprendesse che quella Maddalena morente di peste, il giorno della disfatta dei Ciompi, voleva simboleggiare l'agonia della libertà fiorentina, occorreva una maggior precisione nel determinarla, e fors' anco una maggior fantasia nell'invenzione, una maggiore poesia nei personaggi.

Indipendentemente da ogni simbolo, del cui valore io non istarò qui a discutere, questo nuovo dramma del Soldani è una simpatica affermazione di talento drammatico, ed una promessa di successi teatrali, serî e duraturi. Nel risveglio del dramma storico italiano, Valentino Soldani è chiamato ad occupare uno dei primissimi posti.

La Compagnia di Angelina Pagano diretta dal Garavaglia mise ogni impegno per la buona riescita del dramma: ed i costumi, fedelmente storici, e gli scenarii bellissimi (dipinti da Galileo Chini e da Giuseppe Lessi), e le suppellettili, e le armi, ed ogni altro accessorio, costarono alla Compagnia non pochi sacrifizii materiali.

Assai curato l'affiatamento generale. Lodevole l'interpretazione del Garavaglia.

Cesare Levi

Irma Gramatica

ATTORE MEGALOMANE

Si dice che il bove, per la convessità de' suoi grandi occhi sportanti, vegga ogni cosa in proporzioni maggiori del vero, e così, con gli occhi dello intelletto, il megalomane, il quale ha un bisogno irresistibile di vivere largamente, di richiamare l'attenzione sopra di sè, di espandersi, di dominare. Egli non conosce ostacoli, non si cura nemmanco di rimuoverli, o superarli: tira via come non vi fossero, anche a costo di scavezzarsi l'osso del collo; non conteggia mai col proprio portamonete, la trincia da nababbo e, quando non ha più danari, crede ancora di averne; tutte le imprese più arrisicate gli sorridono: vorrebbe volare come Icaro, rapire un raggio al sole come Prometeo: allo sfacimento dell'ali di cera, al fegato rinascente sotto la divorazione dell'avvoltoio, che potrebb'essere anche la miseria, egli non pensa; vede tutto con gli occhi del bove.

Da tale forma di pazzia ragionante, ma che ben poco ragiona, era afflitto uno dei nostri più illustri attori drammatici, che, senza di essa, avrebbe potuto vivere negli agi e chiudere gloriosamente la propria carriera: Achille Majeroni.

Figlio di Edoardo e di Adelaide Salsilli, epperò fratello uterino di Alamanno Morelli, egli nacque nell'arte, alla quale si dedicò con vivo e costante amore, ma non senza tentare ogni via per farla convergere al soddisfacimento degli speciali suoi gusti. Altissimo e snello della persona, i lunghi capelli corvini inanellati su l'omero, il naso spiovente, due lunghi baffi e un più lungo pizzo; egli offriva un tipo spiccatamente greco, e se ne teneva tanto, che, per lungo tratto, serbò in repertorio un misero drammuccio, unicamente perchè, in esso, poteva pavoneggiarsi nel pittoresco costume di Marco Bozzari, copiato pari pari dalle illustrazioni delle *Scene elleniche* del Brofferio.

E, intanto, *quel pizzo* e *quei baffi*, che gli davano un tanto aspetto ateniese, costituirono sempre la sua più accentuata idiomorfia: egli non consentì mai a tagliarseli; li portava, sostenendo la parte di Maurizio di Sassonia in *Adriana Lecouvreur*, peggio ancora: quella del protago-

nista nel *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* di Paolo Ferrari: un flagrante anacronismo, che aveva della profanazione.

D'altre pecche, recitando e, sovratutto, declamando, non mancava, specie nelle emissioni della voce, che aveva naturalmente impostata come in chiave di *bemolle*, quasi falsa, e lasciava posare un po' troppo su l'ultima sillaba delle frasi, in cadenza allargata. Nondimeno, era artista di raro valore e di grandi risorse. Nessuno che, meglio di lui, interpretasse il *Milton* di Michele Cuciniello e, più specialmente ancora, la parte di Oloferne, nella *Giuditta* del Giacometti. In questa, era semplicemente meraviglioso: si truccava con tanta sapienza da apparire più alto di un palmo; nella scena dell'ebbrezza, aveva impeti e scatti, che mettevano un brivido nell'uditorio.

Il periodo luminoso della sua vita artistica s'iniziò tra il 1848 e il 1850, quando egli entrò nella memoranda compagnia lombarda, diretta da Giuseppe Astolfi, della quale, insieme a lui, facevano parte Fanny Sadowsky, Gaspare Pieri, i coniugi Eugenio ed Enrichetta Casilini, i coniugi Alessandro e Cesira Monti, ecc.; continuò, quando egli percorse l'Italia, al fianco di Adelaide Ristori, reduce dal suo primo e grande trionfo di Parigi, e si chiuse a Napoli, dove, dopo essere rimasto lungo tempo, con Adamo Alberti, ai *Fiorentini*, piantò le tende, sempre insieme alla Sadowsky, al *Mercadante*, già *Fondo*. E fu particolarmente in questo teatro, ch'egli diede libera stura alla sua irresistibile inclinazione per la grandiosità, ponendo in scena, con sfarzo non mai visto prima, *Griselda* e *Isabella Orsini* dello abate D'Agnillo, di Agnone, *Don Juan di Marana* del vecchio Dumas, *Poeta e ministro* di Leone Fortis, una raffazzonatura del *Faust* di Goethe, ecc. Con la Sadowsky, il proprio fratello Odoardo, il d'Ippolito, Gustavo Bianchi, ecc.: s'era messo attorno tutta una gente di statura eccezionale: pareva una compagnia di giganti. Poi declinò verso il tramonto, reso tanto più rapido dalla sua stessa megalomania.

Le sere nelle quali la Ristori faceva riposo, egli teneva circolo nel suo momentaneo alloggio. Vederlo allora! In testa, un berretto di velluto, ricamato in oro; in dosso, una maestosa veste da camera a colori smaglianti, ricamata in oro; ai piedi, babbucce alla turca, ricamate in oro: oro dappertutto, uno sfolgorio da ballo grande.

A Napoli, visitandolo il mattino, prima del mezzogiorno, lo trovai ancora in letto, d'onde si divertiva nel tirare a segno, con una pistola Flaubert, contro varie statuette di gesso, collocate su i mobili della stanza, e mandandole in frantumi. Ed era esercizio che faceva ogni giorno, per cui, ogni giorno, conveniva rifornirlo delle statuette da frantumare.

In Spagna, a Madrid, ancora con la Ristori, s'era fatto fare un completo costume da *mayo*, nel quale, gonfio e tronfio, passeggiava per la pubblica via. Vestiva sempre, del resto, in una foggia tutta sua particolare: grande cappello a cilindro, dalle tese immense e fortemente ar-

rovesciate; pantaloni larghissimi, alla francese, attorcigliantisi a pieghe intorno al malleolo.

A Parma, sino dal 1851, mi espresse lo strano desiderio di recarsi, a tarda sera, in qualche bettola de' bassi fondi, onde vedere e studiare davvicino le costumanze del popolino. Gli feci notare che, soltanto al vederci entrare in luogo sì poco adatto alla nostra condizione sociale, gli avventori consueti si sarebbero messi in soggezione ed anche subito sbandati. Ma egli ci trovò il ripiego. Memore, senza dubbio del *Rodolfo di Gerolstein* dei *Misteri di Parigi*, mi propose di travestirci da popolani. Non contavo allora che sedici anni, epperò facilmente vi consentii. Ma come ci travestimmo? Con de' costumi da teatro. Figurarsi, quindi, lui, con un grande cappello alla moschettiera, una giacca di velluto pressocchè nuova di trinca, un fazzoletto di seta rossa al collo, e si aggiunga quella sua chioma inanellata, quei suoi lunghi baffi, quel suo lungo pizzo, e poi si pensi s'era possibile non fosse subito riconosciuto!

Colazione, pranzo, egli non poteva farli senza una bottiglia di Bordeaux.

E, come gli atti e le aspirazioni, aveva grandiosa, ossia: rodomontesca, la parola. Il manto rosso a fregi d'oro, che gli serviva per la parte di Oloferne ed altre, era stato della celebre Rachel; la corazza, che indossava, quando era Roberto d'Essex, nella *Elisabetta d'Inghilterra* del Giacometti, glie l'aveva donata re Vittorio Emanuele, del quale era intimo: tutti gli uomini più illustri andavano noverati tra i suoi più cari amici.

Veramente, a Napoli in specie, egli s'era creato la più invidiabile delle posizioni; mai, si può dire, artista drammatico vi fu festeggiato altrettanto. Gli stessi gentiluomini di cospicuo casato, apprezzatori sinceri del suo alto valore artistico, non ne sdegnavano la compagnia: ed egli, portato così su gli scudi, non soltanto ci guadagnava in rinomanza, ma anche in quattrini, e se, di questi avesse saputo fare il dovuto risparmio, poteva morir ricco e lasciare agiati la sua vedova e i suoi figliuoli.

Ma c'era in lui molto dell'Edmondo Kean.

Quando, nel 1883, lasciando Tripoli di Barberia, per recarmi a Napoli, toccai Siracusa, lo trovai in quella città, vecchio, canuto, misero in canna, e mi destò una pietà profonda. Mi pareva di contemplare il rudere informe di già sontuoso monumento. Restituitosi al continente, egli si trascinò, a mo' di zingaro, di piazza in piazza, senza più aver modo di strappare la sua grama esistenza, sinchè, a Bologna, logoro, più che dagli anni, dai dolori e dalle privazioni, cessò di vivere, nella più squallida miseria.

Ed ecco in quale guisa finì, per megalomania, un attore che possedeva le più rare doti di prestanza fisica e di perspicua intelligenza e che andò acclamato, a giusto titolo, quale uno dei nostri migliori.

Parmenio Bettòli

" L' ONDINA „

COMMEDIA IN QUATTRO ATTI

(la scena ultima dell'atto secondo)

. . . .

CARLO

Grazie *(Luciano esce. Carlo, affranto, si lascia cadere sul piccolo divano vicino al camino. S'odono attraverso la sala del bigliardo, gli ultimi addii, il chiacchierìo delle ragazze. Poi, Maria ritorna. Passando nella sala del bigliardo, spegne la luce elettrica che la illuminava. Indi entra nel salotto).*

MARIA

Carlo? Dove sei?... Ah, sei lì!... *(Gli siede vicino. Carlo freme, si trattiene con visibile sforzo)* Sei in collera?... Carlo, sei in collera? Perchè ho voluto aver qui una sera i vecchi amici e le compagne? Per questo?... Ebbene, senti: ammetto che avevi ragione. Sono insopportabili! — Là! — Sei contento? — E, se non vorrai, non verranno più. Anzi, son io che non li vuol più! Va bene? *(carezzevole)* Ma tu, però, accontenterai la tua mogliettina, la condurrai a passeggio, a teatro, qualche volta.... o le permetterai di uscire con Bebè e con la balia.... E lei, in compenso, la tua mogliettina bella, sarà tanto buona, tanto savia!... Nevvero?... *(a poco a poco si è curvata su di lui e ora gli posa il braccio al collo).*

CARLO

(Si svincola violento, si alza e, con esplosione d'ira e di sdegno) Lasciami, sgualdrina! *(si allontana).*

MARIA

(Rimane sbalordita, sgomenta, immobile, cogli occhi spalancati, e, istintivamente, quasi dubitasse di aver compreso) Eh?!... *(Lunga pausa. Carlo, convulso, eccitato, si è seduto a destra. — Maria lo segue con gli occhi, lo*

fissa a lungo, poi rinviene, si passa una mano sul viso, si alza, va verso di lui, si ferma ad un passo di distanza, e lo interroga con voce dolorosa, in cui è un singhiozzo) Che hai detto? *(Carlo, coi gomiti sui ginocchi, la testa tra le mani, voltandole le spalle, non risponde)* Non rispondi?... Che hai detto?... Ho mâl capito, nevvero?

CARLO

(tenebroso, con voce esausta) Hai capito benissimo.

MARIA

(Rapidissima fa il passo che la separa da lui, gli vien di fronte, si curva, gli posa le mani sulle spalle e lo interroga angosciosamente) Carlo?!... *(Poi, senza dargli tempo di rispondere, gli prende il viso tra le mani, glielo solleva e lo costringe a guardarla in faccia)* Guardami! Che hai detto?...

CARLO

(Violento, si leva, in preda ad un furore pazzesco, quale è dei deboli se montano in furore; si svincola da lei, dandole un urtone che la fa indietreggiare) Lasciami! Lasciami! Lasciami!... *(Poi, a passi concitati, va a sinistra, poi al fondo, riattraversa il salotto in tutti i sensi, rovesciando le sedie, rompendo ciò che gli capita tra le mani, e ripetendo con voce che va spegnendosi)* Lasciami! Lasciami! *(Poi, al colmo della crisi nervosa, ricade a sedere a sinistra e scoppia in un pianto convulso, spasmodico).*

MARIA

(Che l'ha seguita con gli occhi sgomenti, rimanendo a destra immobile; ora, con voce ferma) Lasciarti? Ma non per questa sera soltanto. Per sempre. É questo che vuoi? *(Pausa. Poi fa due passi verso di lui)* É questo che vuoi? Di'! É questo? Devo andarmene?

CARLO

(Non piange più ad un tratto. Solleva la testa, e con ira, in tono di comando) No, no, no! Non posso neppur questo! Non posso! Sarebbe lo scandalo! L'ultima delle vergogne! Non posso neppure mandarti via! Devo tenerti qui! É il mio destino, è la mia croce! L'ho voluta; la porto! *(Si alza e cammina concitato)* Che bestia! Che bestia! Che bestia! Che bestia sono stato! Che ebete, che cretino, che idiota! *(le è andato vicino e quasi coi pugni sulla faccia)* E non mi lagno! Non ti dico niente! Ma lasciami stare! Ma lasciami stare! e levamiti da gli occhi! Vai! *(La prende per un braccio e la scuote, mentre è ripreso dalla crisi di prima, e finisce col piangere, coll'implorare bambinescamente)* Vai a letto.... Vai, vai, vai!... Non vedi che, se stai qui.... non so come finisce.... che cosa succede!... Vai, vai!... Ti prego, guarda! ti prego, vai di là, vai di là!... Guarda!... io mi sento morire!... io.... io.... non

so più.... Abbi pietà di me!... Abbi pietà di me!... Vai.... !... Che t' ho fatto?... Che t' ho fatto di male? Abbi pietà. Maria. vai.... vai...

MARIA

(*Commossa, dolce, affettuosa, pietosa, approfittando della nuova crisi, lo circonda, lo fa seder sul divano a sinistra e gli siede vicino.*) Carlo, Carlo, Carlo, senti... senti... perdonami... perdonami... Che cosa ti ho fatto?... (*Egli si nasconde la faccia e singhiozza convulso*) Dimmi che cosa ti ho fatto che ti è spiaciuto?... Perdonami!... (*Cade in ginocchio davanti a lui*) Non lo farò più, ti giuro!... Guarda... sono qui, sono io, la tua Maria, che ti vuol bene, che ti chiede perdono!... Dimmi!... Parla!... Io penso... io penso... e non trovo... ti giuro... ti giuro che non trovo!... Quella gente?... Quelle ragazze?... Me l' avevi permesso tu... Ma l' ho chiesto io... ho sbagliato!... è vero... Ma solo per questo mi tratti così?... No, no... Che cosa ho fatto? Dimmelo!... Io non lo so... Carlo, ti giuro che non lo so... Guarda, te lo giuro pel nostro bambino.

CARLO

(*Alzandosi violento*) Taci! Taci!

MARIA

Perchè?

CARLO

(*Va verso il fondo*) Ah! che faccia tosta! sei sempre quella, è inutile! Che spudorata!... (*si lascia cadere su d' una sedia in fondo.*)

MARIA

(*Rimane per un istante in ginocchio: poi si alza lentamente, con fatica. È come in uno stato di sogno. Il suo viso è doloroso, ma rassegnato. Volge un lento sguardo in giro. Fissa Carlo per un istante, poi esce per la sinistra. — Carlo, non udendo più nulla, solleva la faccia; vede la stanza vuota, si alza e ridiscende la scena, verso il camino, lento, accasciato. Dopo un istante ricompare Maria. Tiene un mantello sul braccio e un velo nelle mani. Posa il mantello sullo schienale del divano a sinistra e si pone il velo sul capo.*)

CARLO

(*Giunto al camino si volge e la vede*) Che fai?

MARIA

(*dolorosa*) Me ne vado.

CARLO

Dove?

MARIA

Non so... Da Ernestina... Da Lavinia... in qualche luogo...

CARLO

(*Con una risata che pare un pianto*) Commedia?... (*Maria prende il mantello e, mentre s' avvia, fa per gettarselo sulle spalle. — Egli corre a lei, la ferma e le dà un urtone che la fa indietreggiare*) Sì! non mi far perdere la testa!

MARIA

(*quasi implorando*) Lasciami andare!...

CARLO

(*Violento, reciso*) No! Sono ridicolo abbastanza! Ridicolo perchè ti ho sposata!... Ma che tu, tu, tu, proprio tu avessi a piantarmi, sarebbe il colmo! Dovrei sotterrarmi vivo per la vergogna!... No! questo no! (*Pausa*) Oppure, sì, vattene. Ma bada! tu esci di qui, ed io mi ammazzo! (*Si allontana*).

MARIA

(Ferma, decisa) E allora, parla! Dimmi che hai contro di me! Dimmi che ho fatto di male! Parla, per la Madonna Santa!... Parla, se non vuoi che me ne vada o che diventi matta! Perchè tu la fai diventar matta la gente! Che cosa t' ho fatto?

CARLO

Lo sai che cosa mi hai fatto.

MARIA

No, non lo so! Ti giuro che non lo so! Te l' ho giurato sulla testa di nostro figlio!

CARLO

Ah!!!...

MARIA

Sì! Grida, strepita, piangi, disperati sino che vuoi, è così! *(Butta il mantello su di una sedia)* E sono stufa! Stufa! Stufa! Non ne posso più! — I tuoi furori, le tue disperazioni improvvise mi hanno spaventata e addolorata abbastanza! Non ne posso più!... Dimmi che hai contro di me! Finiamola! Finiamola questa sera, ti scongiuro, altrimenti sarà sempre peggio! Ed io, una volta o l' altra perderò la testa, e sarà finita! *(Gli si avvicina a poco poco)* Guarda, Carlo, sono buona e ti parlo con bontà. — Riconosco che ho avuto torto di voler venire

a Milano. La prova è fallita. Non posso essere una moglie come le altre! Non pensiamoci più!... e torniamo a Rovedo! — Vuoi?

CARLO

(Che l'ha ascoltata, guardandola ironico: dopo pausa) Che ti diceva il Deruggi?

MARIA

Gustavo?

CARLO

Gustavo, sì. Chiamalo Gustavo. Che ti diceva?

MARIA

Niente... Delle cose inconcludenti...

CARLO

Non mentire! — Ho visto tutto! — Tu eri così occupata con lui, che non te ne sei neppure accorta! Io ero là!...

MARIA

Ebbene?

CARLO

Ebbene?... Lo chiedo a te!

MARIA

Niente.... Non ricordo neanche....

CARLO

Ti stava vicino, vicinissimo!... così.... *(si monta a poco a poco, tremante, fremente; le si mette vicinissimo, e mimeggia l'azione che descrive)* Così!... E ti parlava piano, e tu gli parlavi sottovoce. — A un certo punto, si è avvicinato tanto a te, che hai avuto paura di essere osservata. Ti sei voltata indietro e gli hai fatto cenno di scostarsi un poco! Anzi, ti sei scostata tu, per paura! Ho visto tutto!... Vi siete messi d'accordo?

MARIA

D'accordo su che?

CARLO

Ah, su che?... Si può immaginarlo, su che!... E te lo sei posto vicino a tavola!... E ti sei messa una veste scollata, questa!... *(Le strappa una trina che circonda la scollatura)* E dopo, qui, e al bigliardo, che pose!... Ti ha persino abbracciata!... Perchè quel farabutto, quei farabutti, anzi, tutti quanti, pensano che ti si può abbracciare! che tu lo permetti, come un tempo, quando quella perla di tua madre sorvegliava

perchè non si andasse troppo in là, in attesa del merlo che ti sposasse !... E il merlo ci fu, e sono io !... Nevvero ?... Di' ! Di' ! Non è così ? *(Malmenandola con le mani tremolanti pel parossismo da cui è invaso)* Non è così ? Parla, parla tu adesso !

MARIA

(Dominata, terrorizzata, sgomenta, si è lasciata malmenare sin qui, tenendo gli occhi sbarrati su di lui, senza trovar fiato per pronunziare una sillaba. Ora non regge più : la paura è al colmo e chiama a voce strozzata) Mamma !...

CARLO

No ! Non chiamare nessuno !

MARIA

Mamma !... *(c. s.)*

CARLO

(fremente, imperioso, spaventosamente imperioso) Non chiamare ! !... Invece di chiamare, rispondi ! Di' che non è vero ! Di' che non è vero ! Dillo, se ne hai il coraggio ! Parla ! !...

MARIA

(Con voce strozzata) Non è vero ! no !...

CARLO

Ah !... Non è vero ? Non la sei ancora la sua amante ?... La sarai domani.

MARIA

(Ha un impeto improvviso di energia, provocata dallo sdegno, dallo schifo. Si alza, lo fissa un istante, sta per parlare, poi, invece ha un'esclamazione di disgusto) Ah ! !... *(e si avvia per uscire, dopo aver ripreso il mantello).*

CARLO

(Corre e la piglia ad un braccio) Di' ! Sgualdrina ! *(Alza la mano e la colpisce sul viso. Maria barcolla, indietreggia e il mantello le cade di mano, a terra. Carlo, a sua volta, indietreggia, fissandola inebetito, definitivamente esausto, poi cade bocconi sul divano di destra con la faccia tra le mani. Maria, a poco a poco, rinviene dallo stupore, pur rimanendo ritta, immobile. Si passa una mano su la guancia che fu colpita, e, istintivamente, osserva il palmo della mano. Rimane ancora per un istante indecisa. La sua faccia è disperata. Poi, raccoglie il mantello e, lentamente, lo pone sulle spalle. Dà ancora un'occhiata alla porta di sinistra, poi si copre la testa e il viso col fitto velo nero. Indi, a passi, prima lenti, poi affrettati, esce per la sala del bigliardo e scompare. Sipario).*

Marco Praga

" Les affaires „ à la " Comédie Française ,

On ne reprochera plus sans mauvaise foi à la Comédie Française de s' attarder de propos délibéré dans les formules surannées.

Battue en brèche par le Théâtre Libre qu'on lui citait comme exemple à tout bout de champ, elle a fini par ouvrir ses portes à la nouvelle école. Après quelques incompréhensibles tâtonnements dont le plus malheureux restera legendaire sous le titre à-jamais comique de " Petite amie „, elle vient enfin de nous donner une œuvre de valeur dont on peut discuter les détails, mais dont on doit reconnaître la puissance.

Certes, les " Affaires „ ne sont pas une œuvre irréprochable. Un comédiographe plus expérimenté aurait trouvé moyen d' amener la catastrophe sans recourir au... hasard, (ce qui est vraiment trop commode!) mais, en acceptant la pièce d'Octave Mirbeau avec ses qualités et ses défauts également grands, en la montant comme elle l'a montée, surtout en la jouant avec une incomparable perfection, la *Comédie* a victorieusement répondu d'un seul coup à ses détracteurs. Elle leur a prouvé que chez Molière, quand on veut s' en donner la peine, on peut faire du Théâtre Libre, aussi bien et même mieux que chez Antoine.

Mirbeau, Claretie, de Ferandi et ses camarades ont posé le problème devant le seul juge qui doive le résoudre : le grand public.

Reste à savoir quel sera le résultat de cette consultation.

Pour le moment, l'épreuve suit son cours. Les représentations de la pièce de M. Mirbeau alternent avec celles de l'*Autre danger*. Il convient d'attendre un peu.

Si le succès d'argent se déclare, les innovateurs, les audacieux auront beau jeu à dire aux ex " Comédiens ordinaires du roi „ : " N'avions nous pas raison de vous pousser à prendre la tête du mouvement en avant ? Voyez : le public vous suit, et les *Intellectuels* vous acclament! „

Dans le cas contraire, si la réussite n'est qu'un succès d' estime, la *Comédie* ne se sera pas faute de leur répondre :

— " Nous nous sommes efforcés de vous donner satisfaction. Le public ne nous y encourage pas. C'est à vous de le persuader de l'excellence de vos théories, et de le mûrir pour le Théâtre Nouveau, afin qu'il nous apporte de bonnes recettes. . En attendant des temps plus propices, nous retournons a Augier, Pailleron et consorts. „

— " Mûrissez le vous-mêmes, rugiront les critiques d'Avant-garde, ne recevez-vous pas pour cela une large subvention?... et n'est-il pas beau de se sacrifier pour le progrès de l'Art ? „

— " Il y a vingt ans qu'Antoine s'y efforce, riposteront les Acteurs. Ses recettes n'en sont pas meilleures, puisqu'il projette des tournées à l'étranger pour se refaire. Nous n'envions point son sort. Nous voulons bien jouer le *Polyeucte* de Corneille, mais en dehors des planches, le rôle de martyrs ne nous convient pas, nous préférons de beaucoup palper les copieuses parts de Sociétaires... que voulez-vous ? *Les affaires sont les affaires.* „

Paris, 1.er Mai, 1903.

Achille Melandri

Le amanti di Molière

I.

Parmi sia interessante il ricercare quanta parte abbia avuto l' amore nella vita dei grandi uomini e come si sia comportato, nei rapporti amorosi, il poeta di cui recitiamo i versi, il guerriero, di cui ammiriamo le gesta. In questi ultimi anni vi fu una vera valanga di scritti, per ricercare quanto fosse amato Napoleone; e si venne a scoprire che il vincitore di Austerlitz, ardentissimo amatore, non seppe conquistare nessun cuore femminile. Nel caso speciale degli scrittori, questa ricerca è ancor più interessante: come sottrarsi al desiderio di vedere quanta influenza abbia esercitato la donna su tutta un' opera letteraria, quanto dei rapporti amorosi si rispecchi in un poema, in un romanzo, in un dramma? Si scrissero volumi su volumi per catalogare le amanti di Goethe; l' idillio fra la Sand e il De Musset diede libera stura alla fantasia di critici e romanzieri, e la storia di quel pettegolezzo letterario e di quella piccola commedia erotica, che fu l' avventura della Sand col Pagello, non ha esaurita ancora la vena degli scrittori.

Ma se per i poeti la cosa torna facile, non lo è egualmente per gli autori comici: il poeta mette nei proprî versi sempre un po' di sè stesso, e quasi mette a nudo la propria anima, sì che — leggendo una sua lirica — vi si potrebbe legger dentro come attraverso un cristallo: il commediografo invece è più oggettivo: artisticamente indifferente, serenamente osservatore di uomini e di cose, evita di metter in mostra la propria persona; e la sua anima si divide quasi in tante anime quanti sono i personaggi che pone in scena.

Che ne sappiamo noi delle piccole infedeltà che certamente commise Goldoni a danno della buona Nicoletta? A nessuno venne in mente di ricercare quali furono le attrici della Compagnia Medebac, che concessero i loro favori all' autore dei *Rusteghi:* eppure l' enumerazione

sarebbe interessante! Certo che il Goldoni ebbe delle amanti, anche dopo ammogliato: il suo temperamento di gaudente, la vita facile e spensierata che conduceva, l' ambiente corrotto in cui viveva, la società viziosa, che dipinse: tutto ciò doveva fargli sembrare un amoretto *extra matrimonium* cosa senza importanza: e d' altronde come poteva averne, in pieno Settecento, in quella Venezia così molle e lasciva, così graziosamente incipriata?

Ma, dalle sue commedie — ove pur l' amore ha tanta parte, nei suoi mille intrighi, nelle sue avventurose vicende — nulla traspare dei suoi amoretti: spesso, a certi personaggi, possiamo metter dei nomi di persone conosciute, e quello di Goldoni stesso, ma in nessuna donna di una sua commedia riconosciamo un' amante del commediografo.

Non fu così riservato il Molière, che nelle sue migliori commedie mise, suo malgrado, un po' delle proprie avventure amorose: sì che talora possiamo legger la sua vita e quasi comprender lo strazio della sua anima innamorata, leggendo una scena del *Misantropo:* è qui che, in parole amare e dolorose, trabocca tutta la gelosia del poeta, tutto il profondo dolore per non esser stato corrisposto nel suo unico grande amore, è qui che egli versa l' amarezza del suo cuore angosciato.

Molière, così oggettivo nel dipingere il ridicolo della società, in cui visse, Molière, che così bene sapeva annebbiare la propria personalità nel dar vita ed anima a caratteri così opposti al suo, nel rappresentare l' *Avaro*, egli che fu generosissimo e quasi prodigo, l' *Ipocrita*, egli che fu sincero e amante della verità innanzi tutto, *le Preziose* e *le Saccenti*, egli che fu semplice e modesto, Molière quando fece parlare l' amante geloso, mise un po' di sè medesimo: ed i rimproveri di *Alceste* a *Celimene* sono quelli che Molière doveva fare ad Armanda.

Fu quello il grande amore della sua vita! fu Armanda Béjart, la feroce civetta, commediante anche fuori del palcoscenico, che divenne poi Mad.me Guérin: fu Armanda che rese amara la vita di Molière, che gli fece odiare gli uomini, che gli accorciò l' esistenza gloriosa... Ma, dopo tutto, non vogliamole troppo male: è a lei forse che si deve il *Misantropo!*

Fu il suo grande amore, quella Armanda!

Le altre non furono che dei capricci, che degli amoretti senza conseguenza: Molière aveva bisogno di sentir intorno a sè dell'affetto; ed amava la donna per temperamento e per desiderio di consolazione.

Era di carattere melanconico: chiuso in sè stesso, silenzioso, amava talora — con gli amici più intimi, con le amiche più devote — confidarsi, aprir intero l' animo suo: Boileau, Chapelle, Bernier trovarono in lui l' amico più fedele; l' attore Baron, il protettore più generoso, il maestro più prezioso: e talora, nei momenti del maggior sconforto, ricorreva egli alla dolce e serena De Brie — l'amica dei giorni tristi!

Era poi di temperamento sensuale: i ritratti—e specialmente il quadro bellissimo di proprietà del Duca d' Aumale (riprodotto nel *Lotheissen*)—

le stampe, che di Molière furon fatte, lo raffigurano tutte con le labbra grosse e carnose, e col labbro inferiore più grande di quello superiore, e lievemente sporgente — indice certo di sensualità!

Se è poi vero (cosa del resto messa in dubbio!) che egli si fece commediante per amore di un' attrice — fu il Tallemant de Réaux, nelle sue *Historiettes*, che raccolse la voce — bisogna dire che la donna aveva un grande dominio sul suo carattere, per fargli abbandonare l' Università, e indurlo a montar sulle scene: certo è però che, senza un grande amore al Teatro, senza una grande vocazione, non si sarebbe deciso a un tal passo — rompendola così anche con suo padre — ma il fatto stesso che la voce potè esser raccolta denota come il carattere amoroso del giovane Poquelin si prestasse a una tale supposizione.

Era dunque affettuoso e sensuale: per di più esercitava una professione, che doveva particolarmente favorire le sue tendenze erotiche: viveva in un ambiente, facile agli amori, e in una società frivola e corrotta, in un' epoca di divertimenti e di fasto.

Fuori del teatro (sul quale le donne non fanno abitualmente professione di moralità) quale società frequentava Molière?

Quella della Corte, di quella Corte di Luigi XIV, che, fra una guerra e l' altra, non pensava che a godere intensamente la vita, in divertimenti lussuosi, in feste magnifiche, in partite di caccia, in amori. Quella borghesia di mercanti, rigida nei principî ed ancor onesta, quella borghesia robusta e sana, perchè avvicina il popolo, quella borghesia, dalla quale Molière era uscito, ormai era troppo lontana dai suoi occhi: l' aveva un po' nel cuore (e ne ereditò la semplicità di costumi e l' inflessibilità di morale) tanto da porla a modello nelle sue commedie alla stessa nobiltà, ma non la frequentava più, non ci viveva più in mezzo: tutto dunque, nella sua nuova vita di comico di campagna prima, e di direttore di compagnia stabile e di poeta di Corte poi, tutto contribuiva a non fargli considerar con occhio troppo severo questi amoretti di passaggio. Poteva aver importanza, in quel secolo, in quella società, in quell' ambiente, un legame intimo fra un attor comico come il Molière ed un' attrice come la De Brie o la Du Parc? Assolutamente no! A lui dunque, autore, direttore di compagnia e attore, le amorose avventure non dovevano mancare: nessuna fra le attrici probabilmente osava rifiutare i proprî favori al direttore di compagnia (e credo sia una *conditio sine qua non* per vivere in pace col proprio capocomico anche al giorno d'oggi!) specialmente poi quando quest'uomo è anche l'autore che distribuisce le parti: che non farebbe un' attrice, anche oggigiorno, per avere una bella parte in una commedia nuova?

Se è probabile che le buone grazie delle attrici non dovevano esser difficili (e gli stessi mariti, assai filosoficamente, si guardan bene dal protestare!), non bisogna credere che Molière sia stato, neppur da giovane,

un *homme à bonnes fortunes:* il titolo doveva esser riserbato ad un suo scolaro, a Michele Baron. A Molière, tutto considerato, non si possono attribuire che tre sole amanti: e ancora vi sono degli scrittori, che riducono questo numero a due, ed altri anche ad una sola: cosicchè, tenendo conto degli uni e degli altri, e volendo essere ottimisti sulla moralità di Molière, si verrebbe a concludere che delle tre amanti di Molière: Maddalena Béjart, la De Brie e la Du Parc, nessuna di esse — diciamo la parola brutalmente — offrì l'ospitalità del proprio letto al grande Pocquelin.

È ciò verosimile? È possibile che un uomo di carattere affettuoso e di temperamento sensuale come Molière, che un uomo, soggetto alle passioni umane come e più degli altri, ed incline a scusarle meglio di ogni altro, che un comico del Seicento, vivendo nella famigliarità, nel contatto quotidiano di giovani e piacenti donnine, quali erano le sue attrici, non abbia contratto almeno con una di esse un legame di natura amorosa?

Quello che forse è leggendario è il racconto che Molière tenesse tre amanti alla volta; e che le sue tre comiche vivessero in buona pace fra di loro, facendo a turno la felicità del loro direttore: lo stesso carattere morale di Molière contrasta con questa supposizione: non era Molière fatto per rappresentar la parte di un pascià, che getta il suo guanto nell'*harem*... anzi si può dire che è la sola parte che egli non abbia mai rappresentato.

E non è poi verosimile che l'altera Du Parc si assoggettasse a una tal comunanza: se ella fu l'amante di Molière (e i più lo negano), ella dovette esser sola dominatrice del cuore di lui. Per Maddalena, più vecchia di Molière di quattro anni, un po' sua protettrice, sua amica più che amante, una tal serenità è più verosimile: per la De Brie, carattere dolce e passivo, umile nell'abbandono amoroso, è quasi probabile: l'una e l'altra di queste due sacrificavano persino la propria felicità a quella del loro amante: ed ambedue procurarono al grande poeta delle ore piacevoli e serene, dei momenti di affezione tranquilla, di felicità quasi completa. Siamo loro dunque riconoscenti!

E veniamo a dire anzitutto, della sua prima amante, di Maddalena Béjart.

II.

Era Maddalena di famiglia borghese. Suo padre, Giuseppe Béjart, "usciere ordinario del Re", aveva sposato nel 1615, alla Chiesa di S. Paolo a Parigi, una signorina Maria Hervé, che lo rese padre un numero di volte alquanto esagerato: di undici figli si potè accertare l'esistenza; ma, senza timore, si può crescere il numero: il *Larroumet* fissa a quindici il numero dei figli. Di questi, cinque vanno sul Teatro: due maschi, Giuseppe (nato verso il 1617) e Luigi; e tre femmine:

Maddalena, Genoveffa e Armanda. Maddalena nacque a Parigi nel 1618, e fu battezzata l'8 gennaio.

Quale è la ragione che spinse Maddalena, e, dopo lei, tutti questi Béjart a montar sulle scene? Anzitutto le poco buone condizioni economiche del padre: con undici figli sulle spalle del povero usciere, la baracca doveva andar avanti assai male: non è dunque da stupirsi che Maddalena, per non esser di peso alla famiglia, abbia presa questa decisione, e che, dopo di lei, e specialmente dopo la morte del padre (avvenuta nel 1643) gli altri abbian seguito il suo esempio. Poi, l'attrattiva naturale della vita di teatro, il fascino che esercita sempre quella carriera sulle piccole borghesi, dovette sedurre Maddalena ed i fratelli suoi a montar sulle scene, tanto più che, essendo il Marais, ov'essi abitavano, il quartier dei teatri — v'era l'Hôtel de Bourgogne, e il teatro chiamato appunto del Marais — essi dovevan sentirne l'influenza e l'attrattiva sin nelle loro stanzette povere di borghesucci oscuri.

Non sì sa come, nè dove abbian recitato questi comici Béjart: troppo giovani ed inesperti per salir sulle scene di uno dei principali teatri (come avrebbe acconsentito Floridor o il celebre Bellerose a recitar con questi dilettanti?) vagarono essi assai probabilmente per la provincia: si vuole che facessero parte di una *troupe* di comici di campagna, che andò nella Linguadoca. Ma nulla si sa di positivo.

Si può invece affermare che Maddalena, al principio del 1636, è a Parigi: c'è un documento, che comprova come la maggiore delle Béjart chiedesse al luogotenente civile l'autorizzazione di fare un debito di 2000 tornesi.

Per far che cosa? — mi si dirà — probabilmente, per la sregolata vita della commediante, i pochi guadagni (se pur ve ne furono) andarono in fumo: Maddalena avrà speso il suo in cene, in festini... Tutt'altro: essa chiedeva una tal somma per completare, con i 2000 tornesi che aveva di già messo da parte, il prezzo necessario a comperarsi una piccola casa con giardino.

Questo tratto rivela di già il carattere di Maddalena Béjart: economa, ordinata, eccellente amministratrice delle proprie sostanze: figlia di un usciere, nipote di un procuratore, si intendeva di affari meglio di un uomo, e — quando poi potè formarsi una compagnia per proprio conto — fu lei a mandarla avanti, e ad amministrarla con una regolarità da contabile, con un'esattezza minuziosissima. Grazie alla sua attitudine agli affari, ella potè più tardi mettere Molière in condizione di poter lavorare tranquillo e indipendente, senza occuparsi della compagnia, per quanto essa esigeva di cure materiali e di danaro.

Fu probabilmente nel 1637, che Maddalena decise di metter su compagnia col fratello Giuseppe e con la sorella Genoveffa.

Un anno dopo è ancora a Parigi, ma questa volta non per affari: l'11 gennaio del 1638 viene battezzata a S. Eustachio una bambina,

di nome Francesca, figlia di Esprit de Rémond, " cavaliere, signore di Modena ed altri luoghi ,,, e di Maddalena Béjart.

Chi era il padre di questa bambina? Un gentiluomo di ricca e antica nobiltà, ciambellano di Gastone d'Orleans, Duca di Guisa, e con lui coinvolto più tardi nel complotto contro Richelieu, ferito alla battaglia della Marfea, e costretto a rifugiarsi a Bruxelles, sotto il peso di una condanna a morte. Del resto, quando non s'immischia di politica, uomo allegro ed amante del lieto vivere, senza troppi scrupoli morali, adoratore di belle donne, spadaccino, prepotente.... un avventuriero in una parola!

Fu il Conte di Modena il primo amante di Maddalena? Data l'età giovanile di lei, al tempo della nascita della bambina, è a credersi che si: Maddalena, nata, come dicemmo, nel 1618, non aveva allora che vent'anni: è poco probabile che prima dei diciannove si fosse lasciata sedurre! Non è di questo parere l'autore di quell'odioso libello che è *La famosa commediante*: ripetendo il vecchio errore, o facendo volontariamente l'allusione maligna sulla nascita della moglie di Molière, lo scrittore dice: " Armanda Béjart, che il poeta sposò il 20 febbraio 1662 era figlia della defunta Béjart, comica di campagna, che faceva la buona fortuna di una quantità di giovani della Linguadoca, nel tempo della fortunata nascita di una sua figlia. Ecco perchè doveva esser difficile, in una galanteria così confusa, di dire chi ne fosse il padre. „

Ora, vi sembra probabile che un uomo quale il Conte di Modena riconoscesse per suo il figlio di Maddalena Béjart, se non avesse avuto quasi la certezza materiale, che al tempo di quel legame, nessun altro amante v'era stato?

Quell'avventuriero senza scrupoli questa volta è davvero innamorato: e se non fa di Maddalena la propria moglie, gli è soltanto perchè... è già ammogliato.

Ed uno dei testimoni del battesimo della piccola Francesca è appunto un figlio del Conte di Modena, rappresentato — perchè ancor troppo giovane — da un amico del padre, Giovan Battista de l'Hermite, gentiluomo povero, poeta alle sue ore, e fratello del poeta tragico, autore di *Mariamne*, Tristano l'Hermite.

Un battesimo assai morale, a dire il vero! Dall'altra parte, come matrina, c'è Maria Hervé, la madre di Maddalena.

Ho detto più sopra che il Conte di Modena era uomo senza scrupoli: ma questo, di imporre il proprio figlio legittimo come testimonio al battesimo del proprio bastardo, è del cinismo bello e buono! E senza troppi scrupoli doveva anche essere quella madre di Maddalena, che sanziona, con la sua presenza, l'illegittimità della nascita della nipotina. Il *Larroumet* la scusa: non era quasi una promessa di matrimonio questo carattere solenne ed ufficiale dato al battesimo? Ma, disgraziatamente, la moglie del Conte di Modena era ancora in vita, e non pensa ad abbandonarla che appena nel 1649. Questa di

farsi sposare dal proprio amante è stata, per tanti anni, l' idea fissa di Maddalena Béjart: vi furono però nella vita dell' uno e dell' altra tanti ostacoli, ed anche, se vogliamo, tanta poca buona volontà da parte del Conte di Modena, che il desiderato matrimonio non potè esser mai concluso. Ma il fatto stesso, che Maddalena, donna intelligente e pratica, si potè lusingare per tanto tempo di farsi sposare dal Conte, dimostra che egli fu veramente il suo primo amante: in caso diverso, anche avendo da lui una figlia, non avrebbe osato parlargliene.

Ebbe essa poi, nelle sue escursioni in provincia, lontana dal Conte — per il forzato esilio di lui — degli altri amanti? Chi asserisce che Maddalena si vantava di non aver avuto mai delle debolezze, altro che per dei gentiluomini, vorrebbe insinuare che il Conte non fu il solo nobile a godere dei suoi favori: ma nulla è meno provato di ciò.

Altri ancora vorrebbe attribuire un' origine poco onesta alla fortuna di Maddalena, e considerare i duemila tornesi necessarî all' acquisto della casa come prezzo dei favori largiti ai gentiluomini di provincia.

Ed, a primo aspetto, infatti, la somma sembrerebbe enorme per una giovane di appena diciannove anni, in principio di carriera, non ancora apprezzata come attrice; ma rammentiamoci con quale stretta economia ella regolasse la sua vita, come amministrasse i suoi piccoli risparmi: eppoi, se fin d' allora si fosse data alla vita galante, non sarebbe stato necessario di chiedere un' autorizzazione per contrarre un mutuo; il Conte di Modena, od altri, se ve ne fossero stati, avrebbero contribuito all' acquisto della casetta.

Tutto dunque fa credere che Maddalena, fino all' incontro con Molière, sia rimasta fedele al Conte di Modena.

In quali condizioni conobbe essa il giovane Pocquelin? Come entrò egli nella compagnia dei Béjart? In qual modo si strinse il nodo amoroso fra Maddalena e Molière? È ciò che vedremo in quel che segue.

(*continua*)

Cesare Levi

COMMEDIA IN TRE ATTI

(la scena ultima dell’atto terzo)

UNA NOTTE DI LUNA A VENEZIA

Emilio e Grazia

GRAZIA

(di dentro) Emilio, sei ancora alzato?

EMILIO

Sì, Grazia, son qui. Che vuoi? *(Elena solleva la portiera e leggera sparisce)*

GRAZIA

Posso entrare?

EMILIO

Perchè lo domandi? Entra. *(Le va incontro)* Non eri andata a dormire?

GRAZIA

No, ho pensato.

EMILIO

Dovevi dormire, invece.

GRAZIA

Speravo che Elena fosse ancora qui: in camera sua c’era buio e credevo che non si fosse ancora ritirata. Invece, già riposa. Le volevo parlare. Ho paura di esserle apparsa poco garbata prima.

EMILIO

Cortese no, certo.

GRAZIA

Davvero? Povera Elena! Si è così stupita che io le dicessi di partire. Ma io non voglio che rimanga la più lieve ombra fra noi. Anche lei, poverina, è così poco fortunata! — io vorrei chiederle scusa.

EMILIO

No, scusa, no: ma perchè non ti sei spiegata prima? Invece, lo so, stai sveglia, fantastichi e poi passi una cattiva notte.

GRAZIA

Era offesa con me?

EMILIO

Offesa, no.

GRAZIA

Già, non te l'avrebbe fatto capire.

EMILIO

Ma no, sta tranquilla, riposa.

GRAZIA

È buona, Elena.

EMILIO

Sì, è buona, e tu non dovevi darle torto a quel modo. C'era Lario che parlava per Federico. Un fratello, è un'altra cosa. Fino a tanto che uno dei due non ti avesse chiesto un parere, tu dovevi rimanere estranea.

GRAZIA

È vero, è vero. Se va via, va per me. Ora, invece, vorrei dirle di fermarsi. Vuoi che glielo dica domani?

EMILIO

No, adesso è tardi. Forse è meglio così, che parta.

GRAZIA

(inquieta) Perchè?

EMILIO

Perchè le mogli stanno bene accanto ai mariti; si sentono sorrette e sorvegliano. Non era questo il tuo pensiero?

GRAZIA

Anche tu sei buono, Emilio. Io sola sono cattiva. È il male quello che mi fa cattiva. Con Elena, ero ingiusta, sono ingiusta. *(Gettandoglisi sul petto, gli nasconde il capo sulla spalla)* Ti confesso il mio peccato: ho piacere che Elena ritorni a casa, non solo per Federico ma anche per te. *(Emilio le solleva la testa e la guarda pauroso negli occhi)*. Lo vedi

se sono cattiva? *(La paura di Emilio svanisce, ed egli se la stringe al petto.)*

EMILIO

Cara anima, cara anima inquieta, riposa: il buon sonno ti darà i buoni pensieri.

GRAZIA

Non avrà capito lei, vero? non avrà capito?

EMILIO

No, cara, no. *(Grazia si abbandona su una sedia)* E ora, che fai? ti siedi?

GRAZIA

Sì, voglio parlarti ancora.

EMILIO

Domani, Grazia, domani: è notte alta.

GRAZIA

Non vuol dire: vorrei farti una domanda, ma non so: non so e non oso.

EMILIO

È grave?

GRAZIA

È difficile.

EMILIO

E allora, a domani.

GRAZIA

No, altrimenti non te la farò più. Chiedertelo, mi libera. Ma forse potresti anche riderne: vedi? Io oscillo sempre fra queste due paure: che tu rida, cioè che mi burli — o che t' intenerisca, cioè mi compassioni.

EMILIO

Ma tu non devi aver paura di me.

GRAZIA

E non ti offendi? *(Quasi persuasiva, a bassa voce)* Non hai un bambino, tu?

EMILIO

(sbalordito) Io?

GRAZIA

(subito, con coraggio) Sì, un bambino tuo. Avevo pensato tante volte a questo dacchè è morto quell' altro, il nostro. Stanotte, credo non avrei dormito se non te lo avessi chiesto.

EMILIO

(sempre stupito) Ma Grazia !

GRAZIA

Non ti stupire. Che cosa dicevi a Lario, prima? Che sarebbe una gran gioia per te averne uno: se tu ne hai veramente uno, riconoscilo e portalo in casa. Sarebbe tuo, dunque sarebbe anche un pò mio. E allora io non ti tormenterei più, diventerei più tranquilla, più calma, più sicura di me e di te. Per le donne ci vogliono dei bimbi.

EMILIO

(come con un malato) Ora che mi parli così, sarei quasi lieto di averne avuto uno da qualche dama misteriosa e colpevole. Ma invece, no.

GRAZIA

Nè prima nè dopo?

EMILIO

Nè prima nè dopo. Io non ho mai avuto saldi legami e non so di aver figli al mondo. Anzi, credo di sapere il contrario. Niente di fatto, come si dice al gioco del macao.

GRAZIA

Non scherzare. Credi che non lo amerei un bimbo tuo? Viola, ne avrà uno suo, tutto suo: hai sentito Lario? E io no, io, mai più. Avevo sempre pensato che tu potevi averne uno: stasera, poi, ne ero quasi sicura: chissà perchè? Eh, il pensiero viaggia quando si deve cercare che il cuore e i sensi stiano tranquilli. E io viaggio, viaggio sempre.... Il giorno e la notte, in piedi e sdraiata...

EMILIO

Per questo, a volte, hai l'aria così distratta e così stanca.

GRAZIA

E tutto, penso: anche il male. Anzi, più quello che il resto. Poi, il turbamento dal cervello va al cuore e mi agita. *(Dolcissima, sottovoce)* Mi ci vuole un bimbo, un bimbo fa sognare, aiuta ad aspettare i capelli bianchi, un bimbo riposa. Dammi un bimbo.

EMILIO

Ma come t'è venuta una simile idea? La tua testa è una camera di albergo: lasci entrare e fai dormire tutte le idee che bussano alla porta.

GRAZIA

Non vuoi nemmeno che pensi, che sogni?

EMILIO

Vorrei che non ti tormentassi troppo: ecco quello che vorrei. Adesso anche questa idea del piccino!

GRAZIA

Sai che un mese fa, per un' ora, ho pensato di adottarne uno, quello che la madre, una povera donna, ha abbandonato per la strada... L'hai letto? Un bimbo tutto ravvolto in una coperta, con un biglietto dove si diceva che la madre non aveva latte per nutrirlo e non denari per darlo a balia. E così lo abbandonava. Povero piccino nato dalla colpa o dalla fame o da tutte due insieme! E povera mamma! Forse, quella donna ha sofferto più di me, ma forse è meno disgraziata perchè il suo figliuolo è vivo: ora, lei potrebbe anche morire; la sua missione di donna è compiuta.

EMILIO

Va a letto, cara, va a letto. Così ti riposi meglio.

GRAZIA

Perchè?

EMILIO

Dormi, cara

GRAZIA

Perchè? Fammi sognare un poco desta. La notte è così dolce che io non eccito i miei nervi. Questa luna che versa come un gran fiume di latte, sopisce i dolori, non li risveglia. Dormire, con questa bella luna, mi darebbe quasi un rimorso. Già, io sono sempre stata romantica: mi è sempre piaciuta la luna: ora poi, (*sorridendo*) ora è la mia sorella maggiore. È bella e infeconda: come me. Si muove senza scopo, traversa il cielo invano: come me. Io sono la sorella della luna.

EMILIO

Tu sei una creatura fantastica: ecco cosa sei. Non dovresti legger romanzi: ecco quello che dovresti fare.

GRAZIA

E non li leggo; ma il male non è nei libri: è nella testa di chi li legge. Vedi? nel giornale, nei fatti diversi, ho letto quello del bambino. Un' altra avrebbe detto: povero piccino! — e sarebbe passata oltre; io no, io sono un po' come i ciechi che vivono di una vita interiore profonda. Io rileggo dentro di me, io ripenso, io torno indietro col passato e guardo nell'avvenire. Quella povera donnina che ha lasciato in istrada il suo bimbo, anche se è morta, è un astro che ha compiuto il suo giro; io no. Faccio male a leggere anche i giornali? Allora, son ricorsa ai

libri più innocenti; Federico mi ha dato una storia delle farfalle. Sai che cosa vi ho letto? *(Con grande espansione)* Ci sono farfalle che nell'atto di dare la vita si spengono. Maschi che muoiono, femmine che cadono. È dunque, per alcuni esseri, una legge di natura: morire per far vivere. Ci sono dei piccoli animali che muoiono nell'atto che si stringono. È dunque, per certe creature, una legge anche questa: finire in uno spasimo di dolore e d'amore. *(Alzandosi e fissandolo)* *Voglio* anch'io, *voglio* anch' io finire quest'avvilimento, questa tortura, questa vergogna. Morrò? Non lo so, non lo credo. Ma è meglio cadere di un colpo che morire poco a poco, giorno per giorno, invano.

EMILIO

Non invano. Perchè invano? Non sei la mia donna tu? La donna che io ho scelto a compagna, la sola donna della mia vita? Le altre non contano: mi hanno suscitato un desiderio impuro o risollevato un piacere torbido. In qualunque ora della mia vita io tornassi a te, ci verrei senza rimpianti se non senza rimorsi. Tu, in qualunque giorno, fosse anche l'ultimo, tu sarai il mio amore.

GRAZIA

Sono il tuo amore e non mi stringi fra le braccia? Quando si ama si dice: Muori, ma amami: precipiti il mondo, ora sei mia. Sfido la terra, gli uomini, il cielo, accada quello che accada, ma la mia bocca deve posare sulla tua bocca. *(Dolcissima)* Mi vuoi? Io ti voglio.

(Emilio la stringe in un bacio febbrile).

CALA LA TELA

Sabatino Lopez

Il Palcoscenico

L'art dramatique et musical à Paris. Saison 1902-1903.

L'*Opéra* a vecu sur son répertoire habituel: *Faust*, *Roméo et Juliette*, *Thaïs*, *les Huguenots*, *Guillaume Tell*, *Samson et Dalila*, *Aïda*, *Rigoletto*, les oeuvres du repertoire wagnerien, le *Lohengrin*, le *Tanhauser*, *les Maîtres Chanteurs*, la *Walkyrie*. Comme oeuvre nouvelle, il nous a donné *Paillasse* de Leoncavallo qui a obtenu un grand succès. Cette musique chaude, colorée a beaucoup plu et l'oeuvre est restée en répertoire.

L'*Opéra comique* a représenté plusieurs pièces nouvelles, *La Carmélité*, *Titania* et *Muguette*.

La *Carmélité* est une comédie musicale en quatre actes et cinq tableaux, paroles de Catulle Mendès, musique de Reynaldo Hohn. Le sujet est emprunté aux amours de Louis XIV et de M.lle de Lavallière. L'auteur a voulu exprimer cet amour mystique que la charmante Lavallière avait pour le roi Louis XIV, singulier mélange d'amour divin et humain, et il n'y a pas toujours réussi. Le rôle de Lavallière avait été confié à M.lle Calvé, mais son tempérament ne se prête guère a rendre la douceur et la tendresse du personnage.

Titania, drame musical en trois actes, paroles de Louis Gallet et André Corneau, musique de Georges Hüe representé le 20 janvier 1903, est une oeuvre de valeur. Le compositeur a des idées musicales qu' il développe avec talent, avec grâce même, tout en se maintenant dans le genre wagnèrien, ce qui produit à la longue un peu de monotonie. Il est regrettable que le livret de cet opéra soit aussi obscur et aussi ennuyeux. On s' intéresse peu aux amours du poète paysan Yann qui dédeigue la gentile Hermine pour la belle Titania.

Oberon, époux de Titania se venge, en déchainant les éléments contre Yann. Il meurt et Hermine pèrit avec lui. L' interpretation est bonne, quoique Mad.e Rannay (Titania) soit un peu froide, M.lle Marguerite Carré est charmante dans le personnage d' Hermine. Signalons également M.me Maréchal, Allard et Delvoye. La mise en scène est tres seignée.

Le sujet de *Muguette*, opéra comique, paroles de Michel Carré et y Hartmann, mus que d' Edmond Missa representée le 18 mars, a été emprunté à une nouvelle de l'auteur anglais Ouida, qui a pour titre *Les petits sabots*. La jolie Muguette en allant au marché vendre des fleurs, rencontre le peintre Lionel qui lui propose de faire son portrait. Le modèle s' éprend du peintre, et lorsque celui-ci quitte la pays, Muguette désolée dèpérit de jour en jour.

Elle apprend que Lionel est malade à Paris, elle ne songe plus alors qu' à le revoir. Elle part pour Paris, à pied. malgré le froid et la neige, et après mille dangers, elle retrouve Lionel qui l'aime et se jette dans ses bras. Nous ne discuterons pas les invraisemblances de ce conte enfantil. La musique en est charmante. le compositeur a fait preuve à plusieurs reprises d' émotion et de sensibilité. S' il ne s'élève pas trop haut, il nous

charme par la douceur de son inspiration, et plusieurs morceaux seraient à citer. L'interprétation par M.me Thièry, Passama, de Craponne, M.lle Fugère, Muratore, Cazeneuve, est excellente.

***

L'opérette n'a pas beaucoup brillé cette année, et les differentes pièces joués pendant la saison, aux *Bouffes-Parisiens* qui sont par excellence le thèâtre du genre, n'ont pas beaucoup réussi. *L'armée des vierges, le Yockey malgrè lui* méritent à peine d'être signalés.

Les *Variétés* ont vecu une partie de la saison avec une reprise d' *Orphée aux Enfers*, et on joue maintenant à ce théâtre une opèrette, *Le sire de Vergy* qui obtient un grand succès. Le levret est de M. Robert de Flers et y de Caillovet, et la musique, de M. Claude Terrasse. Il y a longtemps qu'on n'avait rien donné d'aussi gai, d'aussi amusant. Le sujet qui a servi de point de départ aux auteurs, est cette légende populaire au moyen âge qui rapporte que Renaud de Coucy ayant été blessé mortellement en Palestine, ordonna à son écuyer de porter son coeur à sa maitresse, Gabrielle de Vergy. L'époux, le sire de Fayel, ayant intercepté l'étrange message fit manger le coeur à son infidèle épouse. Instruite plus tard de cet horrible forfait, Gabrielle se laissa mourir de faim.

Ce terrible drame se passe plus joyeusement dans la pièce des *Variétés*. Le sire de Vergy est un mari charmant qui ne se plaît qu' à la société de l'amant de sa femme, Renaud de Coucy, on parut qu' il en devient annuyer et que les amants s' en débarrassent, en l'envoyant en Palestine. Mais ils se lassent bientôt de leur solitude. Vergy leur manque, l'adultère sans le mari est dépourvu d' intérèt. Vergy revient. Il n'est pas allé en Palestine, il s' est rendu simplement à Montmartre, d' ou il a ramené des captifs qu' il livre à raison d'un louis par jour. Renaud de Coucy s'éprend d'un de ces captives qui est la favorite de Vergy, il ne tarde pas à la lui enlever. " Ie ne suis pas l'homme d'une seule femme, s'ecrie-t-il, mais d'un seul mari ". Un duel s'ensuit entre Vergy e Renaud, duel dans lequel il a été convenu qu' on ne se ferait point de mal. A la sui e du combat, Coucy disparait, et Vergy en souvenir de la légende, tend à sa femme un sandwich de coeur de veau, en lui disant, c' est le coeur de Coucy. Gabrielle y goûte, le trouve bon et en redemande. Coucy reparaît, il restera l'amant de la captive et la dame de Vergy se consolera avec un jeune page. Tout cela est drôle, amusant et rappelle les joyeuses opérettes d' autrefois. La musique de M. Claude Terrasse est gaie, alerte e vive, la pièce est fort bien joué par l'excellente troupe des *Variétés*.

***

La *Comédie Française* a fait représenter deux piéces nouvelles, *L' autre danger* et *Les affaires sont les affaires* qui ont obtenu du succès. Cela ne veut pas dire que les deux oeuvres soient excellentes et qu' il faille les louer absolument. Mais tout ce qui est représenté à la *Comédie Française* a le don d' exciter la curiosité du public. Le théâtre vit sur son prestige, et il possède surtout d' excellents acteurs qui aident à la maintenir.

L' autre danger, comédie en quatre actes de Maurice Donnay, pourrait se résumer en quelques mots. Claire Jadain et Freydières se rencontrent dans une maison amie; ils se sont aimés jadis quand ces étaient presque enfants, et dans cette affection d'autrefois, ils retrouvent les germes d'un nouvel amour. Jadain, le mari de Claire, est un homme vulgaire, Freydières est un joli garçon, spirituel et aimable. Claire devient la maitresse de Freydières, et elle consacre à l'adultère le temps qu'elle peut dérober

à son menage et à sa grande fille Madeleine. Celle-ci s' éprend de Freydières, et elle apprend par un indiscrétion, commise dans un bal, qu' il est l'amant de sa mère. Cette révélation est pour elle la cause d'un gran chagrin. Elle tombe malade. On cherche à lui arracher le secret de sa douleur, peine inutile, elle ne veut rien dire. Un cahier sur lequel elle écrit ses impressions, fait deviner la cause du mal, et nous prevoyons que Claire se sacrifiera et que Madeleine épousera Freydières. Dans cette pièce Maurice Donnay n' a cherché à resoudre aucun problème psychologique, car ses personnages sont des incoscientes. Freydières est un bellâtre, Claire n' est ni épouse, ni amante, ni mère, Madeleine est une jeune fille romanesque qui s'éprend de Freydières comme les jeunes filles s'éprennent de leurs petits cousins. C'est ce qui fait que la pièce à pu passer devant le public de la *Comédie française*. Si l' auteur eût trop insisté, trop appuyé sur un sujet aussi scrabreux, il eut eu le public contre lui, car la situation est odieuse et répugnante.

L' autre danger, est admirablement joué par Mad. Bartet qui, dans le rôle de Claire s'est montrée une admirable comédienne. C'est elle qui nous fait supporter jusq'au bout celle odieuse mère, par ce qu' elle a su mettre d'émotion, de résignation, de souffrence et de tristesse, M.lle Piérat (Madeleine) est une charmante ingénue. M. Le Bargy est excellent dans le personnage de Freydières.

M. Octave Mirbeau est une écrivain au style violent et emporté, c'est à même temps un phampheletaire qui a des idees et qui tient à les porter à la scène. Malheureusement il n'a pas le temperament d' un auteur dramatique . et il s' attarde parfois à faire bavarder ses personnages; de là des longueurs interminables qui alourdissent dans sa nouvelle oeuvre, *Les affaires sont les affaires*, une action un peu mince.

Quant au type que l'auteur a voulu representer, Balzac, dans *Mercadet*, Octave Feuillet dans *Mout joie*, Alexandre Dumas dans la *Question d'argent* nous l'ont présenté sous une forme plus vivante et plus vrai. Le protagoniste de la pièce *Les affaires sont les affaires*, le financier Lechat est un homme vulgaire, grossier, mal élevé, dont les conceptions financiers ne tromperaient personne. Le type est ridicule et niais, et ne s' impose guère. Lechat a une épeuse insignificante, une fille qui l' abhorre, et qui, pour quitter un foyer empesté, prend un amant avec lequel elle veut fuir, un fils qui mène joyeuse vie, fait des dettes et qui meurt dans un accident d'automobile. Le prodigieux financier est à peine atteint par les coups du sort. La toile tombe et nous ne savons pas comment tout cela finira. En résumé *Les affaires sont les affaires* sont une pièce incoherente, souvent ennujeuse et qui n' est relevée que par le jeu des acteurs. M. Oct. Mirbeau qui jadis attaqua avec tant de virulence les comediens, est obligé aujourd' hui de se déjuger et de leur rendre hommage. Dans la préface de sa pièce, il traite ses interprètes " d' artistes uniques, admirables et charmants " et M. Maurice de Ferandy, le créateur du rôle de Lechat, de comédien de génie. C'est pousser les choses à l'extrême, surtout pour M. de Ferandy qui a trouvé un rôle qui convenait à son tempérament et a fait une creation qui lui fait grand' honneur, mais il n' y a rien de génial. Mad. Pierson est une excellente Mad. Lechat. M.lle Lara dans le rôle de Germaine Lechat, la fille, rend un peu trop séchement un personnage que l'auteur aurait voulu sympathique et qui est odieux, par la haine qu'elle porte à son père; elle aurait dû y mettre plus de tristesse et de melancolie. On charge Leloir de represénter les marquis d' ancien régime et il n'en a ni le phisique ni l'allure.

L'*Odéon* a passé sa saison avec deux grands succès *Resurrection* et *La Rabouilleuse*. *Resurrection* est un drame en cinque actes et un prologue, par M. Henri Bataille, d' après le célèbre roman de Tolstoi. La scène a encore accentué les défauts du roman, mais le public écoute avec intérêt

cette lamentable histoire. L' oeuvre est excellement jouée par les artistes de l'*Odéon*.

La Rabouilleuse est une pièce en quatre actes tirée d'un roman de Balzac par M. Emile Fabre. Rabouiller est un mot de patois du Berri qui signifie l'action de troubler l'eau d'un ruisseau, en le faisant bouilloner, à l'aide d'une grosse branche d'arbre. Les écrevisses effrayées remontent précipitamment le cours d'eau et se jettent au milieu des engins que le pêcheur a placés à une distance convenable. Une rabouilleuse sera dans la vie une pêcheuse en eau trouble. Celle de la pièce, Flore Brazier, a jeté ses engins pour capter l' héritage d'un vieillard millionnaire, Rouget. Elle est aidée à cette besogne par son amant, Max-Gilet, et elle parviendrait à ses fins, si un neveu de Rouget, Philippe Bridau, ne survenait pour leur disputer l'héritage.

Ce Bridau est aussi un vaurien et la lutte qui se livre autour du magot est à la fois âpre, acharnée, cruelle et parfois amusante. Max Gillet est tué en duel par Bridau et celui ci assassiné par un ami de Flore. C'est elle qui triomphe. M. Emile Fabre a fort bien arrangé la pièce. Les rôles de Bridau et de Rouget ont rencontré en M. M. Gemier et Janvier deux interprètes de premier ordre. Mad. Mégard est une Flore pas trop paysannesque, mais dont la beauté explique le succès. Signalons aussi Lambert père, excellent dans un rôle de grognard.

(*à suivre*)

L. de Veyran

" Severo Torelli „ del m.° Salvatore Auteri-Manzocchi al " Duse „ di Bologna

L'autore di *Stella*, di *Dolores*, del *Conte di Gleichen*, dopo anni di silenzio, è tornato alle scene con una nuova opera " Severo Torelli „ tratta dalla tragedia di Coppèe e rappresentata al " Duse „ di Bologna la sera del 25 aprile.

Il successo è stato completo, specialmente stando ai calcoli sul numero delle chiamate, che passarono le due dozzine: non solo, ma la critica che assisteva numerosa, formò in complesso un giudizio molto favorevole, benchè non senza riserve.

Ciò che colpisce sopratutto è la trasformazione che il vecchio artista si è imposta, la distanza immensa che separa questo Torelli dall'ultimo spartito che l'Auteri aveva rappresentato. Tutti i suoi istinti di melodista spontaneo e popolare sono compressi, infrenati, e sarei per dire mortificati.

Scomparsi, o quasi, i pezzi di vecchio taglio, la parte cantabile è ridotta a poco più che un recitativo di mediocre interesse, fatta eccezione per alcuni punti in cui, al contrario, predomina una melodia fin troppo facile e non sempre originale. L'orchestra invece è l'oggetto di tutte le sue cure, poichè è là che i temi melodici trovano continuo svolgimento in una forma sinfonica che rivela qualità serie di musicista per i dettagli pregevoli di contrappunto ed armonia e per l' istrumentazione sempre varia ed appropriata.

Null'altro del resto che significhi nell'Auteri concessione ai principi della riforma wagneriana, poichè i motivi ripetuti nel corso dell' opera, si riducono, credo, a due, quello che caratterizza l'odio dei Torelli, e quello del giuramento di vendetta. S' intende ancora che l'Auteri perde in spontaneità quello che guadagna in dottrina, e sacrificando le sue antiche tendenze non diventa con questo un avvenirista, poichè mentre non è neppure intuita la funzione psicologica dell'orchestra wagneriana, anche la melopea vocale non merita questo nome, tanto è generalmente vuota ed insignificante.

Un pò di colpa in questo è anche del libretto, in cui la favola della tragedia di Coppèe, spogliata del suo mantello di smagliante poesia, si riduce a una vecchia carcassa di melodramma convenzionale a tinte forti, senza verità umana nei caratteri, un seguito di situazioni violenti ed atroci che obbliga la musica a forzare del continuo la espressione fino al parossismo. È la solita questione se i drammi raccapriccianti, in cui l'azione si svolge rapida ed intensa, si prestino ad essere musicati, mentre ognuno comprende che un bel canto segna per solito una sosta nell'azione, e che, oltre un certo limite, le passioni umane non hanno musicalmente che un solo linguaggio che diventa presto monotono, le grida ed il frastuono.

Malgrado questo, il " Severo Torelli „ è sopratutto il lavoro di un musicista e di un operista non comune: il pubblico capì che non era davanti al primo venuto, e quando fu il caso applaudì con calore.

Piacque la introduzione di carattere appassionato in cui si annunziano subito i due temi principali dell'opera, e dopo la prima scena brillante e movimentata, un duetto d'amore fra Severo e Bice, melodico ma di forma non nuova; applauditi pure i brani enfatici di Severo che infiamma i pisani alla rivolta e nel finale il giuramento a cinque voci dei giovani patrizi sul sacramento. Nel secondo atto fu gustato l' " addio „ di Bice al natìo tetto, un brano di spiccato sapore massenettiano, e il duetto d'amore fra Bice e Severo costruito sopra uno spunto assai popolare.

Il massimo del successo fu per il terzo atto, che si apre con una pagina, il sogno di Severo, improntata a dolce melanconia.

In fondo alla scena, in un vapore di crepuscolo, sfilano fra i monti i fuorusciti con Bice e il fratello Dino, e il canto desolato sfuma in lontananza fondendosi alla voce delle donne con ottimo effetto: è la pagina migliore dello spartito, trattata con semplicità e giusto colore. Nel pubblico però l'impressione più potente fu data dal finale, coll'invettiva di Torelli " *Ladro del nome mio!* „, un brano che ha riscontro in molti altri analoghi di opere moderne: ed è giusto anche riconoscere che contribuirono non poco al successo i polmoni d'acciaio del tenore Bieletto che fu il perno della esecuzione vocale.

Minore entusiasmo nell'ultimo atto, che ha qualche prolissità, specie nella morte di Madonna Pia Torelli, benchè l'effetto teatrale, coi sinistri rintocchi delle campane che salutano l'alba, sia perfettamente indovinato.

Concorsero al successo tutti gli esecutori oltre al Bieletto, e cioè il baritono Roussel nella parte ingrata di Barnabò Spinola, la Barbareschi (Madonna Pia) la Popovic (Bice) e la Zweifel (Dino); più di tutti il direttore maestro Barone, un artista finissimo e un concertatore esperto che, dato il tempo brevissimo e i mezzi limitati, ha raggiunto un risultato che superò qualunque aspettativa.

Il " Cantico dei Cantici „ del maestro Enrico Bossi

Dopo un percorso trionfale attraverso ai maggiori centri della Germania, eseguita la prima volta dal *Riedelverein* di Lipsia sotto la direzione del Göhler (14 marzo 1900) poi per due anni consecutivi al *Caecilien-verein* e ancora allo *Stern-verein* di Berlino, e in altre otto o dieci città minori, finalmente la cantata biblica del Bossi è arrivata in Italia e Bologna, dove il Bossi risiede, ne ha avuto la primizia.

Le due esecuzioni che ebbero luogo alla fine di aprile, con un complesso mirabile di masse corali formate da artisti, dilettanti e allievi del Liceo, con interpreti eccezionali come la Petri ed il Wilmant, si svolsero davanti ad un pubblico scarso ma buono, un'uditorio attento, intelligente, sensibile, come ogni artista potrebbe desiderare per l'opera sua.

La cantata è per soprano, baritono, cori, orchestra ed organo (ad libi-

fum) ed è noto come il Bossi si sia valso del testo originale della Bibbia acendone una selezione delle più suggestive per l'effetto musicale ch' egli si è proposto. Prescindendo dalla interpretazione allegorica che la teologia ha voluto dare all' antico poema, il Bossi nel capolavoro ebraico ha cercato sopra tutto il lato descrittivo ed umano che si prestava ad una veste musicale delle più smaglianti, scostandosi in questo dai grandi compositori che lo hanno preceduto, Palestrina anzi tutto, che ne trasse materia per ventinove mottetti, e il Zarlino che pure ne musicò molti versetti per l'uso liturgico delle cerimonie religiose.

La forma prescelta dal Bossi è quella dell' oratorio, ma intesa in un senso molto libero e moderno, come si è oggi trasformata sotto l'influenza di Listz e di Wagner, vale a dire senza rinunziare alle antiche forme tipiche fissate in modo imperituro dai grandi contrappuntisti del passato fino a Bach ed a Händel, ma al tempo stesso facendo suo prò delle intenzioni rappresentative e delle risorse sinfoniche dischiuse da Listz e da Wagner anche in questo campo di mistiche ispirazioni.

***

La prima parte si apre con un coro di fattura magistrale dove il tema fondamentale di Cristo — un corale di pretto carattere liturgico — si presenta subito alle parole *nomen tuum*, e che si chiude con un fugato " Curremus " e di nuovo col tema di Cristo annunciato dagli ottoni.

La forma polifonica e contrappuntistica nel coro si alterna ancora coi declamati del soprano ricchi di dettagli superbi dal lato armonico ed espressivo. Noto di passaggio, dopo il coro " Exultabimus " di pretto sapore händeliano, il magnifico *a solo* " Nigra sum " nel quale è innestato il tema di una canzone ebraica che è messo in continuo contrapposto col tema cristiano in tutto il corso del lavoro. Le risponde lo sposo con un brano improntato a grande nobiltà di stile: e di nuovo entra il coro con un fugato a tre voci che è una delle perle dello spartito.

Il tema, di una dolcezza arcana, e proposto a mezza voce dai bassi accompagnati dai tromboni, sulle parole " *Muraenulas aureas faciem tibi* " passa quindi ai tenori, poi ai contralti in una calma serena ed estatica, con indicibile finezza di intrecci e di sfumature.

Appena dileguata questa visione celestiale, subentra una pagina melodica che è forse la più importante del lavoro: una melodia a due voci in forma di canone che comincia con accenti di tenerezza profonda, si svolge poi con fioriture di gusto classico sopra una trama sottile e preziosa di armonie istrumentali, fino ad una perorazione in cui campeggia di nuovo il corale di Cristo. É una scena di amore incomparabile, che verso la fine assurge a proporzioni eroiche e dalla vaghezza arcadica dell' idillio sale fino alla luce sfolgorante dell'apoteosi.

***

Le altre due parti, sebbene più brevi, per il loro carattere descrittivo e per la genialità degli episodi, riservano al pubblico le emozioni più vive. Noto nella seconda parte la patetica invocazione dello sposo alle figlie di Gerusalemme che porta l' impronta di Bach nel contrappunto caratteristico dei violoncelli e delle viole che avvolge il canto; ed il soprano risponde con un brano caratterizzato da un ritmo insistente che traduce l' ansia amorosa e il progressivo avanzarsi dello sposo attraverso i valichi e i monti, un effetto questo che fa pensare all' appello di Isotta nel " Tristano ".

Le intenzioni descrittive sono ancora più estrinsecate nel coro che segue: " Flores apparuerunt ", vero idillio campestre pieno di dettagli sug-

gestivi e di tinte delicate, sopra tutto dove accenna alla voce della tortora, al maturare dei fichi ed agli effluvi della vigna.

Ma il grande effetto è dato dall'interludio orchestrale che forma anche, la chiusa della seconda parte.

È un gigantesco fugato sul tema ebraico proposto dal fagotto e a cui si contrappone il corale cristiano che più volte tenta farsi strada ed alla fine prorompe vittorioso in una formidabile esplosione. All'orchestra si unisce il coro, e il tema liturgico si espande in tutta la sua pienezza coll'inno " Ecce panis angelorum " cantato all'unisono da tutte le voci, compresa la schiera dei fanciulli che porta la sonorità fino alle altezze più eccelse.

La terza parte è occupata quasi per intero dalla descrizione del corteo di Salomone, soggetto magnifico da cui il Bossi ha tratto il maggior partito. Dopo un recitativo del baritono e un coro di contralti sottilmente elaborati, comincia un allegro marziale delle voci virili, a cui fa seguito un tempo maestoso di marcia per sei arpe e timpani, e la pompa del corteo si svolge intorno al coro delle donne di Sion con inaudita magnificenza di impasti orchestrali da ricordare la tavolozza di Golmark nella Regina di Saba.

Qui finisce la parte epica, ma la cantata ha ancora altre bellezze di ordine diverso: il dialogo fra la sposa e le donzelle che le chiedono del suo diletto ha evidenze espressive delle più indovinate. E il lavoro si chiude in un'atmosfera calma e contemplativa colla apostrofe vagamente malinconica del baritono " Quae habitas in hortis " a cui rispondono, come un'eco lontana, l' "Alleluja" del coro e due tocchi dell'arpa vibranti nel silenzio.

Tale è il lavoro che la critica tedesca, scandalizzata dall'impressionismo di Perosi, ha salutato come prodromo di un'indirizzo sano e fecondo nella evoluzione moderna di quella gran forma di arte che è l'oratorio.

Giuseppe Samoggia

"L'Ondina" di Marco Praga al "Sannazaro" di Napoli

Il ritorno alla scena di Marco Praga, un commediografo autentico del teatro italiano, è stato salutato con caloroso compiacimento e ha dato motivo a una battaglia d'arte delle più vive e più significative.

L'Ondina spaziava da tempo nella mente del suo autore, ma mille circostanze ne hanno impedita l'uscita, come si direbbe di *Venere* dalla spuma del mare. Il Praga dirige una Società di autori, che ha portato a una potenza di prim'ordine. Tal sodalizio gli prende il miglior tempo della sua vita, e non basta. Egli spiega un'azione altruistica a vantaggio dei produttori di commedie, che gli fa affrontare una lotta viva con quanti credono di danneggiare i proprii interessi incoraggiando la commedia paesana. È un'azione che spesso assume l'aspetto e la sostanza d'una ribellione, e quindi si dà motivo a polemiche vive e qualche volta si finisce in tribunale.

In una parola, il Praga sottrae a sè, alla sua arte, molto tempo e lo dedica al suo apostolato, e non si può non riconoscere che la sua missione patriottica abbia giovato e giovi a quanti dedicano la propria vita alla produzione pel teatro. Egli è uno dei pochissimi animosi che non credono al precetto: " Ciascuno per sè e Dio per tutti! ", ma pensa che se ognuno che può, rimanesse saldo nella lotta a beneficio, sia pure di un solo altro meritevole, le cose andrebbero meglio, e non si assisterebbe allo spettacolo ignominioso per una Nazione civile, di vedere dei giovani di vero ingegno che non la spuntano se non quando, forse, saran vecchi, solo perchè non hanno trovato appoggio o non sono riusciti a praticar vie... più corte... per giungere alla meta.

Praga, dunque, è un benemerito... ma ora qui debbo occuparmi della sua nuova commedia e non più di lui. E comincio e sarò breve.

***

Un impasto di tragico e di poetico, tale a me sembra tutto il contenuto di *L' Ondina*. Il tragico è nella inconciliabilità del desiderio morboso di Carlo Benetti con la conquista, calma e sicura, della sua pace domestica nei rapporti della vita sociale. Il poetico è in quanto di luce simpatica, di profumo di vita di colore vario e tipico emana dai contorni delle figure principali del dramma e dei luoghi in cui esso si inizia, descrive e compie. Dramma di sensi e di spiriti, tolto alla vita, e, come la vita, palpitante, terribile e pazzesco nella sua coerenza febbrile. L' osservazione oggettiva, quando è sincera, quando è emanazione d' uno spirito libero e audace, risulta magnifica, colorita comprensione di un fatto, capace di attrarre a sè l' attenzione d' un artista. Tra tutte le forme d' arte, quella del teatro, sembra esser nata per intendere, ammettere, conservare così alto e generoso postulato liberatore. Noi possiamo innamorarci di mille tendenze, possiamo riconoscere mille mode dervanti da ebollizioni cerebrali nobili e squisite, noi se saremo destinati a vivere per noi stessi qualche anno di più, ci accorgeremo che tutte le sensazioni eleganti dell' arte specialista ci moriranno davanti, e che mai le sorgenti della riproduzione della vita, sorrise dal magistero dell'arte, constateremo che temeranno d' inaridire. A queste leggi, se non mi sbaglio di troppo, s'inchina Marco Praga, si è inchinato, s' inchinerà. E sono leggi che amo anch' io, che ho sempre amate, nella non breve carriera mia di modesto autore dialettale, e di critico.

Leggi sensibili a tutti i tempi, dall' origine del teatro al grido dell' ultima vitalità umana, e pur così felicemente riallaccantisi su tutte le età, sorrette dalle pietre miliari del genio, espresse in capolavori, che sono orgoglio della storia e superba sicurezza dell' insegnamento

Esser vivi nel teatro equivale a conquistare nell' arte il dono della vita eterna.

***

Carlo Benetti, dunque, ha sposata Maria (*l' Ondina*, come la chiamavano alla scuola di ballo) non potendo averla altrimenti. La sua sensualità morbosa e il suo cervello mediocre han costituito il danno della sua esistenza. Nessun coraggio per dire al mondo, così alla peggiore che alla migliore parte di esso:

" Ecco, Maria è ora mia moglie, e come tale voglio che sia salutata e riverita. Ella deve dividere con me tutto il rispetto che la società mi deve come galantuomo e come marito. " Nessun coraggio per compatire due idioti di genitori, un milanese e una napolitana, che nella figliuola altro tesoro non hanno visto oltre quello di conservarle la verginità, requisito e auspicio d' un possibile matrimonio con un benestante o magari con un principe di nazione straniera... Nessun coraggio per staccarsi dall'ambiente in cui ha perpetrati i primi errori, alcuni di essi fatali così che gli pesano addosso, nella schiena, nel cervello, che gli peseranno nel morale finchè vivrà l' ultimo anelito della sua vita.

Accanto a questo predominio di debolezza e assenza di volontà... anche incosciente, l' irrompenza fatale di tante naturali cose: la vitalità lieta e spensierata di *Ondina*; il brontolio dei suoceri, specie della suocera, che non si crede abbastanza onorata nella sua qualità di madre che ha saputo, nientemeno, conservare l' integrità fisica alla figliuola; le ciarle del prossimo; le visite degli amici zelanti; le nostalgie magari del peggio che si è lasciato . . . e via, via, fino all' impreveduto, all' imprevedibile più furioso e assordante. Contrasto di vita con tutte le sue violenze, con tutte le sue sorprese indiavolate. La vita istessa: la vita, nella sua essenza di verità,

nel suo colore di osservazione, protetta, pei fini dell'arte, dalla facoltà di chi vi lancia dentro lo sguardo avido e assimilatore. Il Benetti si logora e consuma in tanta battaglia. Nessuna pace in Brianza, in cui vive solo con la famiglia, diremo così, d'elezione; nessuna a Milano, dove si reca, per consiglio di Luciano Varesi, a rivedere i vecchi amici. Anzi qui nascono più aspre diffidenze, addirittura dei sospetti, crudeli certezze... immaginarie, e sono smanie atroci pel povero ammalato, che giunge persino a percuotere nella faccia la povera, la soave *Ondina*, che fugge di casa, che chiede asilo per una notte ad una sua amica della scuola di ballo, una sciocca, una pettegola, una notte che passa impietrita, senza dormire e senza piangere. Così spinta dal caso, ricompare dalla signora Teruggia, e chiede di raddrizzarsi ancora una volta sulle punte, desiderio che muta in quello di adoperare le braccia in un saggio mimico dell' *Excelsior*... un saggio che finalmente le rende la sensibilità che il terrore degli schiaffi le ha per qualche ora annientata nello spirito, e piange e singhiozza, ed è in questa crisi che a Luciano Varesi, inviato dalla madre di Maria, a rintracciare la figliuola, riesce facile di ricondurre l' *Ondina* al marito, ancora nella tranquilla campagna di Brianza. La calma del luogo non influisce però su quella di casa Benetti.

I sospetti, i litigi non cessano.

Nasce di peggio. Carlo si accorge che Luciano e Maria non si guardano più come due amici, e n'è geloso. Ma egli non potrà più vivere. Il male lo ha distrutto. La lotta ne va affrettando la fine. Morirà, tra non molto. Luciano e Maria, in una sera di luna e di silenzio, si dicono di più che non si sieno detto fin' allora. Un bacio ne accende i sensi... ma Carlo è lì presso che soffre. Occorre dividersi. L'onestà e il dovere s'impongono. Luciano parte. Ritornerà, ritornerà.. è la vita, è la vita!

***

E questa è la nuova commedia in quattro atti di Marco Praga. Un lavoro che ha alcune scene di una potenza singolare, ribelli a lenocinii scenici, a convenzioni teatrali, a transazioni di mestiere. Un lavoro che è però serpeggiato, qua e là, da una ripetizione tematica di senso e di frase. La ripetizione, a patto che scopra nuova luce di significato, è ammessa, ma in questo caso, l'ho detto, è tematica e infastidisce l'orecchio, se non offende la logica Essa, per gli ascoltatori, costituisce il " tallone d'Achille " dell'azione, la vulnerabilità dell'interesse drammatico.

E pure questa ripetizione promana dal carattere di Carlo Benetti, che è artisticamente, il più difficile e nello stesso tempo il più umano nella sua espressione scenica di verità dolorosa. Tale lamento, che è difetto di natura o effetto di malessere, voleva trovare delle attenuazioni nell'arte, e l'autore, che il voglia, potrà provvedere. Egli che ci rende chiaro ogni sfumatura del carattere di *Ondina*, facendocela vedere in tutta la sua gaiezza e nei piccoli rimpianti per i richiami della città vertiginosa, *chez-elle*, nel magnifico primo atto; che ce ne svela l'animo sdegnoso al cospetto a al contatto dei vecchi amici libertini e delle antiche compagne inconsiderate, al secondo che si chiude con la violentissima, audacissima scena tra Maria e Carlo; che ce ne mostra l'impeto bonario, alimentato beneficamente dal tesoro delle scosse passionali ond'è dotato il suo temperamento; impeto che spiega e rende indispensabile l'esistenza del terzo atto, così tipico anche nei suoi episodii di contorno; che infine, ce ne rivela lo spirito amoroso e pietoso, ma pur tratto inesorabilmente verso il mistero del godimento della vita, nel poetico e tragico ultimo atto; egli, dico, potrà rendere meglio saldo il carattere di Carlo Benetti, alleggerendolo della sua mania di perseguitato dallo spettro del suo errore matrimoniale Da questa

attenuazione dipende anche la miglior coesione della commedia, che è parsa lunga, appunto perchè il triste cigno ha voluto troppo spesso, e con crudele uniformità, fare udire il suo canto. Definiti, perfezionati, l'uno di fronte all'altro, nelle loro agili forme esteriori, negli episodii ingeneranti cupezza e orrore, i caratteri di Maria e di Carlo, risulteranno più intensificati nel loro contenuto psicologico. Le piccole persone vive, specie *donna Concetta*, che sono attorno ad essi, completeranno il quadro e copriranno di un tanto anche le verbosità simpatiche di Luciano Varesi, il personaggio *deus ex machina* che la piccola storia attribuisce ad Alessandro Dumas figlio, e che il teatro ricorda invece fin dalla sua origine, e che onorerà, forse, finchè gli sarà dato di campare.

***

Irma Gramatica, al terzo atto, al momento del soffio mimico, ha costretto *tutto* il teatro a farle un' ovazione assai calorosa e parecchio lunga. Ella ha inteso con potere tragico quel momento e lo ha reso con piena forza.

Ruggero Ruggeri, nella scena finale del secondo atto, gareggia bene con la Gramatica, e per suo conto riveste la figura di Carlo d'una drammaticità densa e composta, efficace e vera. Entrambi sono degni di una lode che esorbiti dalle ordinarie proporzioni.

Virgilio Talli, Luciano, ha ragionato bene, ma ha anche recitato meglio, all'ultimo atto, quando il suo personaggio comincia a vivere una vita ben diversa dalla solita, quando *sente* che l' *Ondina* è per lui qualche cosa di più che un'amica...

La signora Margherita Donadoni, nella parte della signora Concetta, difficile nel suo colorito dialettale, si è rivelata un' attrice piena d' intenzione e di garbo. Ella ha recitato con intelligenza e con castigatezza un tipo, che facilmente si presta alle lusinghiere esagerazioni del palcoscenico, tanto gradite al palato dei pubblici grossolani.

Gli altri artisti e la messa in iscena, lodevoli.

Gaspare di Martino

" La casa del Sonno " di Carlo Bertolazzi al " Sannazaro " di Napoli

L'ambiente finanziario non è certamente la miniera più ricca nè più inesplorata di elementi artistici, e per l' aridità e l' uniformità sua e perchè molti giganti vi han già poste le mani, dallo Zola all' Ibsen.

Inoltre le qualità fondamentali per cui esso va distinto da ogni altro ambiente sociale, non appariscono col dramma finale, che di solito è d'una trivialità desolata; ma si manifestano nella penombra dei particolari: nei maneggi di borsa, nell'ansia oscura delle risoluzioni determinanti, nel lavorìo della mente per scoprir vie nuove alla propria attività: nel basso fondo insomma più che alla superficie.

Ne deriva che per ricavare un lavoro drammatico da questo ambiente dei mercanti della ricchezza, occorre una conoscenza profonda di tutte le sfumature dei fenomeni genetici e dei trapassi evolutivi, più che dell'ultima esteriorità degli avvenimenti, e insieme una grande originalità a cogliere le più nuove ed interessanti fra quelle, affinchè la conclusione trovi nei precedenti la sua logica e proporzionata cagione.

E questo è quanto è mancato a Carlo Bertolazzi, in proposito della *Casa del sonno.* — Al suo dramma manca " questo impianto tecnico ", poichè la scena troppo leggiera con cui si apre il secondo atto non può giustificare, artisticamente, tutta la catastrofe che ne deriva; e in generale per

tutti e due gli atti, secondo e terzo, il mondo finanziario, in quelle sue riposte ed essenziali qualità, ho detto più sopra, non c'è.

Inoltre, (poichè ho cominciato coi difetti, voglio dirli tutti, subito!) il lavoro pecca di prolissità e di tetraggine. Le prime e le ultime scene del primo atto, interminabili ed inutili, soffocano quelle magnifiche e sane e poeticissime del ritorno di Giovanni Caviani alla casa paterna la vigilia di Natale; come pure sembrarono a me e agli altri spettatori troppo frequenti per l'economia del dramma le apparizioni dei genitori campagnuoli, e troppo diffuse e troppo fredde le scene di contrasto fra il Caviani e la moglie. — Così nel quarto atto, che è una pagina di vita frequente nella realtà, ma nuova del teatro, la soverchia lunghezza nuoce alla intensità dell'effetto.

E questa, più d'ogni altra, è la cagione del poco vigore dei tipi secondari, che si stemperano in troppe parole, per poter assumere la saldezza interiore e la lucidità dei contorni che si richieggono al personaggio drammatico.

Questi i due vizi, uno d'origine e l'altro di attuazione, che mi è parso di dover notare nella *Casa del sonno;* la quale del resto è piaciuta assai al teatro *Sannazaro*, e ha procurato agli esecutori gli applausi sinceri e caldi di tutto il pubblico, i miei compresi.

Infatti (e questa è la virtù principale e non piccola di tutto il teatro del Bertolazzi) nella *Casa del sonno* è una serena visione e una limpida riproduzione del vero: l'ambiente è reso felicemente; i personaggi sentono e parlano con naturalezza e convenienza, tutti, tranne quell'amico confidente che pare ormai indispensabile in tutti i lavori moderni ed è semplicemente un brutto artificio. Poi, su l'azione, che si svolge sempre con discreto calore e con molta verisimiglianza, è diffusa una luce di umana pietà, che piace e consola, così riflessa com'è, nelle molte lacrime, di cui il dramma è irrorato. C'è nel primo atto, che non ostante la lunghezza è il più bello dei quattro, quel vecchio *Papà Carlone*, in cui la verità immediata assurge a un significato quasi simbolico; e nel vano amore di Camilla un delicato sospiro di desideri inascoltati e di speranze deluse, da cui il Bertolazzi avrebbe potuto ricavare anche miglior partito come avrebbe potuto sfruttare più intensamente il contrasto fra il protagonista e la moglie, che è nuova e forte situazione drammatica.

Carlo Bertolazzi, che ha il senso del teatro e sa fare il teatro, ha bisogno di condensare soltanto, se è vero che l'arte in generale e quella drammatica in ispecie, sono, non la riproduzione fotografica, ma l'idealizzazione della verità.

G. F. Damiani

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Il Marzocco, Anno VIII, N.° 20, 17 Maggio 1903. — Enrico Corradini, " La Compagnia Siciliana. "

A proposito delle recite della compagnia siciliana a Firenze (recite che sono felicemente immaginate dal Corradini come " una parentesi di parole violente in un periodo di miti pensieri ") l' articolista nota i pregi dei vari attori che la compongono: e trova modo di fare delle osservazioni sul teatro siciliano che egli crede il migliore dei due che si hanno. " Abbiamo la commedia veneziana, specchio di popolo interamente mansuefatto; abbiamo il dramma Siciliano che sente ancora dell' aspra lussuria de'sangui primordiali. Fra questi due estremi fluttuano il dramma e la commedia che si chiamano italiani, ma che in realtà, fatte poche eccezioni, sono cosmopolitici, prodotto non di popolo, nè di stirpe, ma di classi, delle classi medie e superiori, che in quasi tutta l' Europa sono arrivate ad un grado di civiltà e di cultura comune, che pensano gli stessi pensieri e parlano lo stesso linguaggio nella diversità delle favelle; un prodotto senza carattere, rappresentazione di mediocri passioni e di mediocri azioni nella loro decenza o nella loro indecenza, arbitrario giuoco intellettuale combinato da uno per divertire lievemente i molti, più che necessaria emanazione della vita, più che atto della vita di tutti. Cioè un teatro che non ha del teatro per lo meno questi due caratteri essenziali: la popolarità, intesa nel senso di generalità, e la violenza. "

" Il dramma siciliano invece li possiede. Esso, come il popolo da cui emana, è primitivo, elementare, ingenuo, violento ed eroico. Come specchio di una gente, come forma infantile di arte, come immediata e repentina traduzione dei motivi della realtà in motivi di poesia, ci scuote nella stessa guisa e misura che il dramma giapponese ci scoteva un anno fa. "

La Nazione, Anno XLV, N.° 144, 24 maggio — Gino Chelazzi. " Savonarola. "

L' autore dell' articolo parla del nuovo lavoro del polacco Giuliano Moers di Poradovo " Savonarola " tradotto da G. Lesca: ne svolge la tela, e poi si ferma a ricordare i pregi della splendida traduzione: " il Lesca, con opportuni tocchi del tutto suoi, (non per nulla egli è nella schiera dei giovani poeti), con introduzione di qualche notevole persona, sia pure poco moventesi sulla scena, più che volgarizzatore dell' illustre autore polacco, può dirsi veramente collaboratore; poichè la sua versione è per sè stessa una vera opera d' arte. Non era facile dare il colorito del tempo nel dialogare delle varie persone, ed essere tuttavia vivo, dire quasi moderno; ma il Lesca, con lingua e stile, che si potranno specialmente pregiare nella stampa del dramma, è riuscito nell' ardua impresa di portarci come nell' estremo quattrocento fiorentino, senza pedanterie, senza troppo palesi e inestetici richiami di forme e di parole morte. "

" In tale veste il dramma non fa l' effetto di una traduzione: pare un' opera originale e di penna, che sa il magistero dello scrivere. Certo al faticoso e bel lavoro il valente letterato s' è accinto con grande amore, tratto dalla italianità ed altezza del soggetto, nonchè dalla grande maestria, con cui il poeta polacco ha saputo ravvivarlo. "

La Tribuna, Anno XXI, N.° 137, 19 maggio. — Il Saraceno, " Per un teatro lirico. „

Luigi Lodi, discutendo sulla restaurazione della dote a un teatro lirico in Roma, (proposta al consiglio comunate dal Conte Enrico di San Martino) osserva: " Prima di tentare, pure con ingegnosissimi espedienti, la istituzione di un teatro lirico sovvenzionato a Roma, mi pare logico ricercare se non sia una causa di indole generale, immanente, che produce, come ha prodotto, il deperimento e la fine di quasi tutti i teatri sovvenzionati nel mondo.

" E la causa mi par semplice: non è mai stato vero che essi servissero all'educazione intellettuale delle cittadinanze; non è più vero che servano a mantenere un' attività economica locale. Non servirono all' educazione, se no le classi numerate che ebbero il privilegio di frequentarli, sarebbero state le più colte, il che non fu mai. Non servono ora ad un incremento economico, perchè è assurdo immaginare che le nostre signore, delle quali la vita sociale è divenuta ora così lietamente e anche così faticosamente intensa, si ordinino *toilettes* e comperino guanti soltanto se un teatro comunale è aperto, quasi che non abbiano come e meglio impiegare *toilettes* e guanti altrove. „

" Nè suonatori d' orchestra e coristi, in nessuna grande città, resteranno mai disoccupati perchè ogni città grande potrà sempre, senza nessuna sovvenzione, avere teatri di musica.

" Li avrà e li ha perchè ora esiste un nuovo elemento che i malinconici ricordatori del tempo antico non contano: esiste il pubblico. „

La Tribuna, Anno XXI, N.° 140, 22 maggio. — Rastignac, " La difesa di Sardou. „

L'egregio articolista, esamina la lettera diretta da Sardou — a proposito del suo *Dante* — al prof. De Gubernatis; e dimostra esaurientemente in quale errore sia caduto l' autore di *Rabagas*, di *Divorçons* etc. nel voler fare un dramma simbolico e non un dramma storico, dato il materiale artistico, diciamo così, che offriva la figura e il tempo di Dante.

Ma — dice il Sardou - io non ho trovato nella vita di Dante nulla che potesse darmi argomento di un dramma. " Tanto peggio per voi „ risponde Rastignac. " E perchè, allora, avete voluto estrarne un dramma? Non vi abbiamo obbligato noi, non vi ha obbligato, mi auguro, neppure l' Irving; e se anche l' Irving vi avesse pregato di scrivere un dramma storico e simbolico, voi avreste potuto esercitare dovunque la vostra industria, invece che nel Medio Evo, che non pare sia il vostro forte „.

Sardou infatti " non ha studiato, e quindi non ha capito tutto il dramma dell' anima dei ghibellini, come Cino e come Dante - *morti*, *che vivono ancora* — dopo la disparizione dell' Imperatore: e quindi proclama che non c'è soggetto di dramma nella vita di Dante. E dovremmo noi disilluderlo? „

Rassegna Internazionale, Anno IV, Vol. XII, fasc. IV. " La compagnia di Angelina Pagano. „

Il cronista della simpatica rassegna diretta da Riccardo Quintieri, si ferma a rilevare le belle qualità d' artista cosciente di Angelina Pagano, e accenna all' insieme della compagnia, la quale " se togliamo la compagnia Andò-Di Lorenzo, è quella che ha dato il maggior numero di *novità;* la giovane attrice ama così crearsi *ex novo* il suo repertorio, il che molto avvantaggia anche l' arte drammatica italiana. „

Quindi l' autore dell'articolo accenna ad alcuni drammi degnamente interpretati dalla compagnia Pagano, *Robespierre* di Domenico Oliva, *I Ciompi* di Valentino Soldani, e annunzia altre novità prossime ad essere rappresentate.

Voci del Peristilio

Tutto l'amore è il titolo della nuova commedia in tre atti di Sabatino Lopez che rappresentata al *teatro Alfieri* di Torino, dalla compagnia Di Lorenzo-Andò, ha riportato una vittoria notevole. Noi abbiamo il piacere di offrire ai nostri lettori la scena ultima dell' applaudito lavoro, una vera primizia, un dono dei più preziosi che dobbiamo alla cortesia del Lopez.

-- *Forte come la morte*, cioè, *Villa Giulia* riveduta e corretta, di Enrico Panzacchi, non ha trovato a favor suo l' unanime consenso del pubblico torinese.

Il lavoro è stato ascoltato con attenzione ed anche applaudito nei primi due atti; così non è accaduto pel terzo che non ha preso il pubblico, che si è diviso tra plaudenti e protestanti. Non un successo, dunque, ma una ascoltazione deferente degna dell' insigne poeta e nobile scrittore italiano.

— *Maternità* di Roberto Bracco, il dramma vittorioso del quale si è occupato, in questa *Rivista*, Giuseppe Bonaspetti, al seguito delle rappresentazioni di Milano, ha avuto anche in Napoli un' accoglienza pienamente favorevole, e in alcuni punti entusiastica. Il lavoro ha dato motivo a discussioni elevate così nella critica che nel pubblico.

— La signora Clara Tartufari ha riportato un discreto successo a Roma e a Bari, con la rappresentazione del suo dramma in un atto intitolato: *Arboscelli divelti*.

È un' azione, una buona azione, un pò impressionante, perchè rileva in quali pericoli possono incorrere quei poveri fanciulli che sono *razziati* nelle terre meridionali d' Italia, per servire da modelli... e peggio ad artisti o aguzzini stranieri. Il lavoro non è però giudicato molto nuovo, molto originale e troppo bene fatto.

— Anche a Roma il collega Baffico ha vinto una bella battaglia col suo dramma: *Sulla soglia*. Il lavoro, del quale i nostri lettori conoscono il bellissimo primo atto, è stato giudicato soddisfacentemente dalla critica e con più calore dal pubblico.

— Carlo Bertolazzi, il fecondo commediografo italiano, del quale si giovano e con certa abbondanza anche i teatri veneziano e milanese, ha terminato un altro dramma per il teatro italiano. È intitolato, *Lulù*.

— Alfredo Testoni ha terminata un' altra commedia brillante: la leggerà subito a Virginia Reiter.

— Un coro di belle e notevoli lodi ha meritato Mario Giobbe con la traduzione dell' *Aiglon*, il lavoro poetico di Edmondo Rostand, che di recente, con lusso di messa in iscena, ha rappresentato al *teatro Nazionale* di Roma, la giovane e già valente compagnia Caimmi-Zoncada.

— È morto, in Napoli, repentinamente, Francesco Fulco, commediografo, un tempo abbastanza applaudito. Si ricordano, tra le altre, di lui, le seguenti commedie: *Le cipolle*, *Quello che non siamo* e *La prova del fuoco*.

Luigi Monti

LUIGI MONTI

vecchi, gli ultimi della gloriosa schiera degli attori che un tempo hanno fatto delirare i pubblici italiani, oggi assottigliano la loro fila e contano i loro morti.

Un senso di freddo e di paura aggricchia l'anima degli ultimi rimasti che hanno negli occhi ancora, ancora, i ricordi vivi e le immagini belle della loro giovinezza ardente e battagliera. — Vanno silenziosi, oggi, i bianchi vecchi, curvi, e guardano in terra.— La terra è verde, è fiorita coi nuovi fiori. La terra ha l' odore acre e forte dei nuovi umori, delle nuove linfe che allacciano e abbeverano le tenere vite; e la vita eterna freme e palpita per ogni dove; tra gli uomini ancora; in mezzo ai crepacci; nel verde; nella lucentezza del mare; su, su, in alto... dovunque. La legge è immutabile — essi lo sanno — e vanno bianchi e rassegnati i poveri vecchi. Forse ripensano i giorni passati, lentamente passati; forse ricordano come in un sogno svanito, le ansie, gli amori, i tormenti, il gesto possente che aveva strappato l'applauso. Ora hanno il braccio stanco; ora il braccio regge ancora sulla canna ricurva, l'esile persona e l'andare incerto, lento, come bambini che muovono i primi passi.

Sono più tristi, oggi, sono più curvi; hanno pianto per l'ultimo morto della gloriosa schiera — Luigi Monti era un amico, era un maestro — E tra i vecchi, allora, è un lento ricordare e commemorare. — Ricordano, ricordano il giovinetto vivace e buono, laureato in lettere nella Università della sua nativa Napoli; ricordano l'attore sapiente, la dolcissima voce, il direttore di scena scrupoloso e diligente; ricordano le sue migliori interpretazioni, i suoi maggiori trionfi — Egli fu sempre uguale nella buona come nell' avversa fortuna - Egli è passato per la-

sciare tracce incancellabili nel teatro italiano - Ha vissuto insegnando dopo di avere bene imparato - La sua coscienza d'artista era esemplare - È morto a 66 anni nella modesta casetta in un giorno di sole - È morto come ha vissuto, rispettato e venerato; ma quante lotte, ma quante lacrime, ma quanti dolori nella sua lunga e tormentata carriera!.. E i vecchi ricordano ancora, dicono ancora — Sono immagini sbiadite di un tempo lontano; è il volto caro d' un comune amico; è l' arguzia, è il gesto d' un momento, è una data sera; le rose sfogliate nell' ebbrezza d'un'ora; sono dolori, sono trionfi, passioni, vecchi ricordi di palcoscenico.. ceneri fredde, scosse, frugate nel vecchio camino dimenticato nel tempo.

Ora scende la sera livida nel buio.. e narrano ancora quei vecchi — Sono commossi; hanno freddo; parlano sommessi; poi, passano lenti; si contano, e sfilano bianchi, a uno a uno.

Washington Borg

CYRANO A L'ACADEMIE

L'y voilà donc enfin! Aux yeux de tout Paris, cet évènement a surpassé en importance la visite de S. M. Edward, roi d'Angleterre, Empereur des Indes et — par " tout Paris „ y'entends cette vaste potinière composée de dix mille oisifs, qui font et défont les réputations dans la Ville lumière, entre le boulevard des Italiens et la rue de l'Université.

Cependant, ils n'y étaient pas tous les dix mille, les architectes du Palais Mazarin n'ayant pas prévu, il y a deux siècles et demi, les emballements de notre singulière époque. On ne trouva de places que pour quinze cents élus. Cela fait déja une belle chambrée, mais que de pleurs que de gémissements parmi les éconduits! Songez-y: une pareille " première „ vous classe au premier rang, si vous pouvez vous y montrer. Etre, ou ne pas être des *upper ten* comme on dit à Londres, c'est toute la question!

Depuis un an, les snobs s'abordaient en se demandant: Le " discours sera-t-il en prose? sera-t-il en vers? L'auteur, consulté, se montrait enygmatique, les journaux polémiquaient, et les imbéciles prenaient l'air solennel qui les caractérise.

La prose eut la préférence. L'assistance était triée sur le volet. Cyrano ne voyait autour de lui que des visages amis. Toutes ces belles dames avaient plus ou moins dansé et soupé en son très artistique hôtel du quartier Montceaux. Snobinettes et précieuses tombaient en pâmoison à son seul aspect. Jamais l'engouement, ce sentiment impulsif autant qu'irréfléchi si éminemment parisien ne s'était donné aussi libre carrière.

Sous la coupole, on admirait en toilettes exquises cette partie du public féminin caquetante et frétillante que l'on peut comparer à la mousse dont se couronne une coupe de champagne. Nota: la mousse est aussi une écume... très-fine sans doute, mais enfin, une écume.

Gagnés par l'élan universel, les bons vieux immortels étaient tout

sourires. Ainsi entouré, et mal entouré, cet enfant gâté de Cyrano a fait ce qu'on devait attendre en pareille circostance; ce que font tous les enfants gâtés dans le salon de leurs parents. Il a, sans s'en douter, exhibé une véritable vanité de bossu. Certain d'être acclamé pour chaque mot tombé de ses lévres, il a prononcé un discours fort spirituel, fort littéraire sans doute, mais frisant l'impertinence en plus d'un passage.

Ne s'est-il pas oublié jusqu'à plaisanter son prédécesseur, M. de Bornier sur sa petite taille, *lui*, qui coiffé du chapeau cylindre, atteint à peine à le ceinture d'un cuirassier?

D'ailleurs, dans cette séance dont le souvenir vivra dans les fastes de l'Institut, il semble que toutes les traditions aient été renversées. L'usage voulait que le récipiendaire fît l'éloge de son prédécesseur et que, au contraire, l'Immortel chargé de lui répondre ne ménageât point les critiques au nouveau venu.

Cette sorte de " brimade „ polie est absolument traditionnelle.

En réponse aux pointes et aux chiquenaudes dont, entre deux compliments équivoques, Cyrano nazardait son infortuné prédécesseur, M. de Vogüé pouvait rappeler au jeune élu que l'*Aiglon* est loin d'avoir tenu les promesses de la pièce précédente. Il pouvait à son tour blaguer les côtés faibles, et mièvres du fameux drame de la Porte S. Martin qui, sans Coquelin, aurait certes fait beaucoup moins de bruit dans le monde: cette bûche saugrenue, qui tombe du ciel sur la tête du héros ne tient à l'action que par un fil bien ténu. En outre, elle est en contradiction avec l'Histoire, car le vrai Cyrano de Bergerac, plus grand poète certes que M. Rostand, mourut épuisé de maladie et de misère à trente-cinq ans.

... Ces coussins d'ortolans, ce fouet dont le manche est un saucisson d'Arles, rappellent un peu ces contes de Fénelon, écrits pour les petits enfants, où il est question de rochers de sucre candi et de lacs de rosolio. Mais, au lieu de s'amuser à ces taquineries, M. de Vogüé s'est borné à bénir le nouvel Immortel et son œuvre d'un geste large, onctueux, et paterne.

De son côté, ne trouvant pas suffisantes les louanges qu'on lui décernait de toutes parts, Cyrano a consacré la moitié de son discours à son propre éloge; à faire admirer son incomparable supériorité aux pygmées de l'assistance... Il a daigné nous expliquer ce que c'est que le panache.

Le panache, voyez-vous, est une chose qu'il a découverte, qui n'existait pas avant lui. C'est sa chose, à lui. Pour un rien, il traiterait Henri IV de plagiaire, à cause de sa fameuse phrase sur le panache blanc, à Ivry.

Il nous a liberalement distribué d'excellents conseils, nous engageant surtout à éviter comme la peste *la blague, les pirouettes, les désinvoltures, les impertinences.*

Par malheur pour l'efficacité de cette leçon donnée ex cathedra, le

discours qui la contenait, malgré l'esprit dont il pétillait, exhibait presque à chaque phrase ces choses blâmables qu'il condamnait.

En somme, un élégant persifflage de l'œuvre de l'auteur de la *Fille de Roland* a été fort applaudi par tout le Gotha de la mondanité... applaudi, selon l'expression d'un confrère, sur les joues de M. de Bornier. Cyrano a cabriolé, pirouetté non sans grâce, lancé des œillades et des concetti, au milieu des syncopes admiratives de nos " précieuses „ et des trépignements enthousiastes d'un " public d'élite „ qui a prêté à rire, et donné la comédie au vrai public - absent.

De peur d'être confondu avec le troupeau des quarante, il avait mis de la fantaisie jusque dans son costume. Son " claque „ n'était pas selon l'ordonnance, et la petite épée de cour des académiciens *ordinaires* avait été remplacée à son côté par une durlindana du premier Empire.

Si, pour terminer la séance, il l'avait avalée aux yeux éblouis de ces dames, Sarah Bernhart qui était de la fête eut pu le montrer avec orgueil à l'assemblée, en criant de sa voix de cinquième acte:

" Voici mon meilleur élève ! „

Achille Melandri

“APOSTOLI„

COMMEDIA IN QUATTRO ATTI

(le scene X-XI del IV atto)

SCENA X.

Mario - Elena

ELENA

(molto agitata e commossa, vestita in abito da casa, senza cappello ma con uno scialle, una sciarpa qualunque intorno al collo e alla testa, entra rapida; però si ferma dopo due o tre passi sorreggendosi a un mobile).

GIACINTA

(rientra a sinistra, chiudendo l' uscio).

MARIO

(dopo un momento di grave silenzio) Elena!... *(dolcemente; le stende la mano).*

ELENA

(avanza ancora, stringendo la mano, con slancio) S' era detto... *(parla con un fil di voce e i singhiozzi nella gola)* che v' avevano gravemente ferito!.. Non ho saputo frenarmi. *(Cade a sedere, vinta da un' emozione vivissima).*

MARIO

Grazie!

ELENA

Io ho tanti torti verso di voi, che non osavo...

MARIO

Non parliamo del passato. A che prò?

ELENA

(con dolore) Non crederete già che... profitti di questo momento, per tentar di riparare a...

MARIO

Calmatevi : ve ne prego.

ELENA

Mi avete respinta per sempre... *(si leva)*.

MARIO

(triste) Eravate già tanto lontana da me!

ELENA

Ma, poichè questo caso doloroso mi ha chiamato qui, lasciatemi dirvi soltanto che... non merito il vostro odio. Sono stata debole, non cattiva.

MARIO

Odiarvi? odiar voi, io ?!

ELENA

Ve ne andate. Dite almeno che non mi dimenticherete affatto, perchè... *(si arresta, soffocata dalla commozione)*

MARIO

(conducendola presso la finestra) Sedete qui, con me, di fronte a questo rosso tramonto che v' indora i capelli e fa risplendere come in una aureola tutta la vostra bellezza... Odiarvi! Io non provo che il profondo dolore di chi ha veduto finire un bel sogno.

ELENA

(timidamente) Qualche volta si può credere finito un sogno che fu solo interrotto.

MARIO

No. Le acque del fiume non tornano alla sorgente. Certi affetti hanno bisogno di camminare sempre avanti, e non ripassano per le strade percorse.

ELENA

Lo so che non mi amate più. Ma, se io vi dicessi, io, che mai non vi ho amato come adesso, che adesso soltanto, dopo quei tristi avvenimenti, sento d' amarvi con vero slancio, con vera fede ?!

MARIO

Forse v' illudete. Ma nella mia anima, invece, era una corda che s'è spezzata. Io ho *sempre* avuto fede in voi, tanta! Il giorno in cui mi colpì un vento di calunnia voi dubitaste di me.

ELENA

(*chinando la fronte*) Perdonatemi!

MARIO

Non vi accuso. Tutto mi era contro. Ma comprenderete come la ferita sia stata crudele. E adesso, ... adesso, se anche vi amassi come prima, più di prima, non saprei più avere quella confidente sicurezza di me stesso che sola potrebbe darmi la gioia. La mia non è una rappresaglia, dunque. Se sapeste quanto male mi faccio!

ELENA

Vi ho già detto che a me basta il vostro ricordo. Ho meritato che non aveste più fiducia in me,... e mi rassegno. Mario! Ma se riusciste a dimenticare,... se un giorno il vuoto del vostro cuore si colmasse,... oh, io... (*con passione*) io non posso più mutare, oramai, e sarei vostra, vostra, per sempre!

MARIO

(*levandosi, ripreso da un progressivo assalto di freddezza e di sdegno. che si rivelano nel gesto, nella voce, nell'atteggiamento*) Perchè dite questo? Sapete pure che non può esser vero.

ELENA

(*protestando*) Oh!

MARIO

Io non m'illudo più. Quando ero cieco, non pensavo che ho quarantadue anni, invecchio, sono — ero almeno — un lottatore, un ribelle forse,... e ho da guadagnarmi la vita. Ora, poi, peggio: la mia famiglia si accresce con Eugenia Salvidio; e l'affare Salvidio ha ingoiato il mio ultimo soldo. Perchè mi amerebbe una donna? Per consumarsi di tedio nella mia casa? Per rinfacciarmi la sua pace perduta? Siete giovine e bella: godetevi la gioventù, che per me è tramontata invano!

ELENA

(*levandosi anch'ella*) Mario, non vi lasciate prendere dallo sconforto; guardate le cose con sguardo sincero...

MARIO

(*acre*) Appunto: per esser sincero vi dico che credevo d'avere un cuore ampio energico vivo, e m'accorgo oggi che esso è piccino piccino, e non osa più muoversi, stretto com'è dentro una gran mano fredda, gelida...

ELENA

Bisogna che siate più forte!

MARIO

(*guardando innanzi a sè, come assorto*) La forza sta nell' egoismo.

ELENA

Non parlate così! Non parlate così! Voi cercate far violenza all' anima vostra; ma essa vi smentirà. Ora tutto vi sembra amaro, da torno...

MARIO

Sì, tutto. E un cantuccio di bosco sull' alto d' un monte mi pare che sarebbe la felicità. Un po' d' aria.. un po' d' aria libera, fresca, pura! Ah, come la desidero!

ELENA

Ma sarete ancora forte—lasciatelo dire a me che v'intendo, adesso—; e lavorerete; e lotterete ancora, ancora, sempre;... e vincerete...

MARIO

(*con un misto d' ira e di profondo dolore*) Vincere?! chi? che cosa? Se non ho più nulla di sano, di vivo, di gagliardo, nel mio cuore!

ELENA

Mario!

MARIO

(*rude, con slancio febbrile*) Ah, sentite! Non so quello che farò, quello che sarò, domani, fra un anno, fra dieci;... ma, per pietà, lasciatemi, ora: non ritorniamo sul passato, non parliamo del presente... Io sono stanco, stanco, mortalmente stanco; sono finito, nauseato, caduto.. Addio!

ELENA

Arrivederci!

MARIO

Addio! (*prende le mani che ella gli tende, le stringe, le bacia*) Nessun odio fra noi, ma due strade, due ideali diversi. Anzi, per me, nessun ideale. Sogni finiti, Elena! fiamme spente! Non mi fido più nè di me nè degli altri. Siate felice. Addio!

ELENA

(*insistendo*) Arrivederci! (*commossa*) Se il sogno è finito, pazienza! Ma ricordatevi che io vi amo. Respingetemi sempre come oggi: sarò vostra amica. Da vicino o da lontano: come vorrete. Purchè vi riveda, presto, riconquistato dalla febbre della speranza, della battaglia, della vittoria!... Presto! (*gli stringe ancora le mani, e fa per andare a sini-*

stra, *poi muta idea*) No. (*via in fretta dal fondo; si volge sull' uscio*) Arrivederci! (*esce*).

SCENA XI.

Mario poi **Eugenia**

MARIO

(*dopo un momento di esitazione, va verso l' uscio di fondo, come se volesse richiamare Elena; ma si arresta quando vi è giunto, e corre alla finestra, guardando fuori per poco; affranto, si guarda intorno con un fremito di terrore doloroso; finalmente cade a sedere, piangendo con la testa nelle mani*)

EUGENIA

(*quasi subito, apre piano la porta di sinistra e guarda nella camera; in punta di piedi va poi a guardare dal fondo: non vedendo alcuno torna indietro, s' avvicina a Mario, lo chiama dolcemente*) Zio Mario!

MARIO

(*si scuote*) Tu? (*con un raggio di gioia nel volto*) Eugenia?

EUGENIA

(*non lo fissa, per dargli il tempo di cancellare le tracce delle lagrime*) Siete solo? Vi dispiace che sia venuta?

MARIO

(*si leva, le prende le mani, la contempla a lungo*) Zio Mario? Sempre?

EUGENIA

(*con slancio*) Sempre!

MARIO

(*affettuosissimo*) E tu... (*la bacia in fronte*) mia figlia, sempre!

GIACINTA

(*entra dall' uscio di sinistra*).

Sipario

Ettore Strinati

Due drammi di Massimo Gorki

" PICCOLI BORGHESI „ e " NEI BASSI FONDI „

Massimo Gorki è lo scrittore di moda. Le sue novelle ed i suoi romanzi, specchio della giovine anima slava incerta e oscillante tra il mondo del passato da cui tende a liberarsi e quello dell'avvenire cui anela senza averne tuttavia coscienza; sono quanto di più singolare e interessante ci ha dato la letteratura internazionale in quest' alba di secolo. E presso le nazioni non più giovani, quali sono le teutoniche e le latine, l'arte di Massimo Gorki è parsa una rivelazione: rivelazione d'una classe di gente che non avea avuto mai il suo poeta, *i vagabondi* ; rivelazione d' uno stato d' anima strano nella parte ancor vergine di un popolo giovanissimo come il russo, *l'ossessione della verità;* rivelazione di una tecnica di rappresentazione psicologica e di narrazione e di descrizione, che pare la negazione di tutte le tecniche: *la sincerità.*

Cercar le fonti di tutta quest' arte originale (originalissima specialmente per noi avvezzi a sentire e a giudicar di letteratura attraverso le lenti della pedanteria e sotto il peso d'una tradizione tre volte millenaria) vorrebbe dire studiar l'anima aspettante del popolo russo, e la vita di Gorki che fu la vita dei senza tetto e senz' amore, e, di più, lo stato di inquietudine in cui versano i due terzi del genere umano pensante, il quale perduta la fede nel *di là*, si tortura invano per trovare su la terra e in sè " la verità e la via „.

Il grosso dei lettori si contenta del valore superficiale o meglio appariscente di quest' arte e si lascia rapire dalle corse vertiginose per la steppa, o si commuove ai casi dei mendicanti girovaghi, tenendosi pago della novità delle sue impressioni e de' suoi sentimenti; ma l' intimo germe di tutta l'arte del Gorki, cioè questa " inquietudine „ dello spirito che ricorda assai da vicino il pessimismo dei romantici francesi sotto la Restaurazione, sfugge alla massima parte degli ammiratori di Gorki, poichè bisogna averli formulati da sè e per sè, nelle ore di so-

litudine e di desolazione spirituale, certi problemi eterni, per poterli vedere e comprendere e misurare in tutta la loro grandezza dentro l'anima altrui.

Per questo, io credo, i due racconti più ampi dello scrittore russo " I tre „ e " Tommaso Gordieff „ al pubblico sono piaciuti meno delle novelle: infatti ambedue si impostano su questa ricerca affannosa della verità, su questo incerto brancolare nel buio, su questo problema del bene e del male, dell' onesto e del disonesto, su questo problema insomma del valore etico della vita, senza che l'autore riesca, s' intende. a risolverlo in nessuna maniera.

E forse egli comprese che soltanto con la narrazione non sarebbe riuscito a imporre il suo pensiero alla folla, a cui principalmente si rivolge: perciò ha tentato il teatro, la forma d' arte più comprensiva nel suo contenuto e più direttamente e immediatamente efficace.

Ha tentato il teatro, ed ha vinto. I trionfi riportati dai *Piccoli Borghesi* prima, e poi dalle recenti scene drammatiche *Nei bassi fondi* sono la prova che anche la parte più ardua e direi l'essenziale dell'arte del Gorki è stata compresa dal popolo russo non solo, ma da tutti coloro che anche fuori della Russia si trovano nel medesimo stato di incertezza e di titubanza affannosa.

Il popolo d' Italia che si desta ora alla diana della modernità, non è anch'egli come il selvaggio che ha distrutto gli idoli di cui ha riconosciuto la fallacia e poi si domanda per la prima volta: Ma perchè allora io sono al mondo?

*

Ambedue i lavori si hanno volgarizzati: dei *Piccoli Borghesi* è uscita recentemente, per il Nerbini di Firenze, la traduzione di L. Zanco, ed ha trionfato su molti teatri dell'Alta Italia l' interpretazione di Alfredo De Sanctis; il secondo fu pubblicato, nella versione di Olga Pages, nel fascicolo 750 della *Nuova Antologia* (16 marzo 1903).

Nei *Piccoli Borghesi* o *Scene di casa Bessiemiénov* il Gorki presenta una famiglia della borghesia, dove i genitori appartengono al passato mentre i due figliuoli, Pietro e Taziana, che hanno studiato e comprendono che bisogna vivere, che bisogna amare, che bisogna operare diversamente dai vecchi, si trovano con questi ora in simulato, ora in aperto contrasto. Questi due giovani sono due spostati omai, nell'ambiente della casa paterna, dove le giornate passano senz' aria e senza affetti, tra una rampogna e un sospiro, tra uno sbadiglio e un' esclamazione disperata.

Intorno a costoro vivono un macchinista, franco e sereno lavoratore di cui invano Taziana s' innamora, una vedova che se l'intende con Pietro, e un cantore, Tiètierev, il filosofo della compagnia; oltre alle figure secondarie, che completano il quadro di questa casa di piccoli borghesi.

Il dramma si svolge nel contrasto tra i due vecchi, i figliuoli, Nil, il macchinista loro fratello d'adozione, e la vedova: sono quattro facce d'un prisma, che rimane per tutto lo svolgimento illuminato dalle parole ora argute, ora aspre, ora serenamente profetiche del cantore Tiètierev. A poco a poco intorno al capo di casa, che vorrebbe tener tutti presso di sè, col vincolo della vita tradizionale, si viene facendo il vuoto: Pietro se ne va con la vedova, Nil sposa una cucitrice che ama; tutti si allontanano verso la meta dei loro desideri, buona o cattiva che sia, e il filosofo conchiude: " La vita cammina, vecchio, e chi non s'affretta dietro di lei, resta solo... " — E nella casa grigia di Bessiemjénov non rimangono che i due vecchi, e la figlia Taziana, la quale dopo aver tentato di avvelenarsi per l'amore deluso, si piega sul suo dolore rassegnata ed affranta.

Un dramma di anime, dunque: il dramma di una casa, dove le coscienze mancano di un' orientazione unica. Alla querula e cieca ostinazione dei vecchi si contrappongono i desideri vaghi, le aspirazioni ignote dei figliuoli, che vorrebbero vivere diversamente, che sentono la modernità fremere intorno ai muri della casa, e non sanno o non possono o non vogliono uscire: quindi un disagio continuo, continui rimpianti e continui sospiri. Rompe la monotonia e la tristezza del quadro Nil, affermazione di libera e cosciente giovinezza, mentre impassibile, da lontano, il cantore commenta... E tutto questo tradotto non in dispute, o in soliloqui; ma in azione rapida, viva, affannosa e complessa e pur limpida e serena.

La chiusa del terzo atto, quando Taziana tenta di avvelenarsi, raccoglie insieme tutte le varie fila dell'azione e lo spettatore, quasi senza accorgersi del come vi sia stato condotto, si trova in mezzo a quel conflitto di anime e di idee, ed ha chiara possente la visione dell'artista, e intuisce l' intimo pensiero informatore del dramma.

Questo è un lavoro obbiettivo: è la rappresentazione artistica dello stato d' incertezza e di smarrimento della nuova generazione russa, che vuol abbandonare la vecchia strada e non ha trovata ancora la nuova: di tutti quei " piccoli borghesi " uno solo, il macchinista Nil, un operaio, ha scoperta, pare, la verità.

E dove l'ha scoperta? In sè, nella sua forza e nella sua libera volontà: nella coscienza di sè medesimo, insomma.

Questo è il pensiero informatore del dramma *Nei bassi fondi*, che non è più una semplice riproduzione della vita; sì bene racchiude, non dirò una tesi, ma tutto il valore umano dell'arte di Massimo Gorki.

Siamo nell'asilo notturno di Kostilev, una specie di sotterraneo dove la sera si raccoglie una brigata di miserabili, di vinti nella lotta della vita: prostitute, vagabondi, piccoli mercanti, un barone che ha barato al

giuoco, un impiegato infedele, un attore alcoolista e altri sciagurati di simil genere. Vi si respira l'aria mefitica della miseria, del vizio, della degenerazione; nessuno di coloro che riparano sotto quel tetto ha più il senso della dignità umana: ciascuno disprezza e insulta se stesso e i compagni.

Ma fra tanta abbiezione compare la figura di Luca: un vecchio mendicante, che non si sa donde venga, nè dove vada: un vagabondo... Egli porta nel sotterraneo una parola nuova: il rispetto dell'uomo; egli reca di lontano un balsamo misterioso che versa su le ferite di tutta quella povera gente: l'amore; egli illumina la tenebre di quella fossa con una speranza: la rigenerazione! — L'uomo che ha fatto il male può ritornare onesto e probo: il dolore della vita si può curare con l'amore: tutto il segreto sta nel rispettare se stessi e gli altri, nella coscienza cioè della dignità umana. " Si vive tutti per il meglio „ conclude il vecchio, nel suo desolato ottimismo!

In tutti i primi tre atti, mentre in quell'antro si viene svolgendo un dramma passionale che ha per epilogo un delitto, Luca sparge intorno a sè la sementa fruttifera, annunzia la buona novella e gli abitanti del triste asilo non s'accorgono frattanto di nulla. Ma nel quarto atto, quando Luca è partito, tutti quei disgraziati ne sentono la mancanza, e ciascuno s'affanna a riandarne gli aforismi e a spiegarne ai compagni il significato: la rigenerazione incomincia.

Ecco adunque il valore positivo dell'arte del Gorki: essa insegna il culto dell'umanità. — Mentre Tolstoi, mistico, cerca per la sua dottrina non soltanto una sanzione, ma un' origine metafisica, il Gorki rimane sempre nell'ambito del mondo naturale ed umano; il bene per il primo discende dal cielo, mentre per il secondo sale dalla terra; per il primo la meta della vita è di là dalla morte, per il secondo il fine della vita dell'individuo sta nella vita dell'umanità e nel progresso della intera compagnia sociale su la via dell'amore.

Per tutto questo i due drammi hanno un'importanza speciale nella intera produzione artistica del Gorki: in essi egli riassume tutta l'opera sua di artista e di filosofo e di riformatore.

E il valore drammatico?

Ogni composizione teatrale dev'essere giudicato a teatro, e i trionfi già ottenuti sono la prova della bontà scenica dei due lavori; i quali parvero piuttosto studi d' ambiente che di persone, e recano la propria virtù nell'azione rapida e viva, nella verità dei caratteri e nella spontaneità del dialogo serrato. Mancano, si può dire, i protagonisti: l'interesse nasce dall'urto delle varie forze tra loro opposte e dallo sprigionarsi improvviso di una luce nuova (e nuova, ripeto, non soltanto pei Russi) che illumina, guida e consola l' anima moderna, sperduta nell'ombra del dubbio ed assetata di amore.

Guglielmo Felice Damiani

“ TONY ,,

DRAMMA IN TRE ATTI

(La scena II dell' atto primo)

Una stanza a pian terreno, annerita dal fumo e miseramente arredata, sul fondo della quale si apre un gran portone a due battenti, che, allorquando si spalanca per far passare i personaggi, lascia vedere la strada e i palazzi della città. In alto, sul portone, occhieggia un finestrino donde la stanza riceve la luce. A destra, una scala di legno che porta ad un mezzanino, adibito a camera da letto. Nel vano, sotto il padiglione della scala, un lettuccio a scanni, del quale si vede il paglericcio, rialzato, e le tavole. Più avanti, pure a destra, il focolaro con due fornelli. A sinistra un attaccapanni, da cui pendono un vestito logoro e scolorato di ballerina, la pelle di un cane, ed una tromba. Nell'angolo alcuni attrezzi di ginnastica: due lunghe aste, un trapezio, una sbarra e due cerchi di legno, simili a quei delle botti. Per terra un tamburo. In mezzo alla stanza una tavola apparecchiata, cui fanno corona due sedie e due scanni. Il corredo della mensa non potrebbe essere più modesto: piatti rustici di creta, un boccale, delle forchette di stagno. Spicca però in tanta modestia, sulla parete a sinistra, un gran ritratto ad olio di giovane signora, elegantissima, che s'inquadra in una magnifica cornice dorata, pietosamente abbrunata da un velo.

. . . .

SCENA II.

Tony e Valeria

TONY

(rientrando) Del resto, prima di una settimana, pago il debito, poichè domando un anticipo alla Compagnia. *(fregandosi le mani e facendo una piroetta in segno d'allegrezza)* Allegra, moglie!... Niente più lamenti e malinconie!...

VALERIA

Sì, ho proprio motivo di stare allegra, io!... *(siede dondolando il capo).*

TONY

Sicuro! Vedremo d'oggi innanzi di che colore ha la faccia la fortuna. Indovina un po' quanto si piglierà al giorno, al Circo equestre?...

VALERIA

(interrompendolo) Ma tu mi hai da spiegare un po' il latino...

TONY

(ridendo) Ah, ah, ah!... latino?... Non sono stato mica a servir la messa, io!...

VALERIA

Quando venivo a lavorare io, in piazza, non si guadagnava meno di tre lire al giorno...

TONY

Ma un anno addietro non c'era questa fame!

VALERIA

Come avessi detto un secolo fa!

TONY

Ah! non credi dunque che, a stomaco digiuno, non si ha voglia di capriole e di pirolette?

VALERIA

(con un sorriso incredulo di canzonatura) E perciò si torna a casa con dieci soldi, dopo mezza giornata di lavoro?

TONY

Mezza giornata, poi, no!

VALERIA

(con animazione) Sissignore, siete usciti alle otto!

TONY

Sta bene, ma abbiamo perduto un'ora e mezzo al Politeama per la firma del contratto. *(in tono di giubilo)* Cinque *pappamosche* al giorno, fra me ed Irma!

VALERIA

(sorpresa) Fra te ed Irma ? !...

TONY

E indovina un po' com'è andata la cosa. L'ho saputo stamane. Uno dei clowns della Compagnia muore nella traversata per mare da Marsiglia a Livorno. Giunta qui, sulla piazza, che fare ?... Una compagnia equestre di grido, come quella, non può avere, capisci, meno di tre clowns. Combinazione vuole che, passando per piazza Cavour, il direttore mi veda fare gli esercizî al trapezio e s'innammori di me. Mi manda a chiamare ; io ci vado ; ed ecco come la sorte di un saltimbanco può cambiare da un giorno all'altro.

VALERIA

E che c'entra Irma in tutto questo?

TONY

Come! Prima condizione del contratto è stata appunto quella : che Irma sia scritturata con me. Ma, t'assicuro, che, quando stamane l'han vista, quel bocciolin di rosa, hanno sgranato tanto d'occhi !...

VALERIA

(fissandolo) Ma, di un po', tu parli sul serio ?...

TONY

Se parlo sul serio ?... O che forse un saltimbanco deve dir sempre cose per ridere ?

VALERIA

Sicchè la tua chiamata in questura, quel delegato che venne qui a reclamare la restituzione di Irma a suo padre; che io e te abbiamo visto coi nostri occhi e udito con le nostre orecchie...

TONY

(scoppiando a ridere) Ah, ah, ah ! Ci stai ancora pensando ?...

VALERIA

Son tutte cose da burla ?...

TONY

Citrulla ! Meno male che non si tratta che di un semplice spauracchio !...

VALERIA

No, sembra invece precisamente il contrario. *(cavando dalla saccoccia un telegramma).*

TONY

(*impossessandosene vivamente*) Chi l'ha portato?

VALERIA

Un fattorino, pochi minuti dopo che voi siete usciti. Leggi cosa dice.

TONY

(*correndo con l'occhio alla firma, legge*) " Conte Leonardo Vinci „.

VALERIA

L'ho pensato che veniva da suo padre!

TONY

(*legge*) " Arrivo oggi o domani costà per riprendere mia adorata fi-
" glia Irma e per pagare mio debito a chi le ha fatto in tanto tempo
" le veci di padre „.

VALERIA

(*con mal dissimulato compiacimento*) Oggi o domani?!

TONY

(*rileggendo mentalmente il telegramma, con crescente esasperazione*) Ah! il briccone, commediante!... " Adorata! „ Ora è divenuta la sua figlia adorata, mentre per dieci anni di seguito non si è ricordato neanche d'averla messa al mondo! (*sputando con disprezzo sul telegramma, lo restituisce a Valeria, aggiungendo*) To', ne farai quell'uso che mi so io!

VALERIA

Adesso non dirai che le son cose da ridere?

TONY

(*vivamente*) Ah! tu credi dunque che sia lecito ad un uomo - sol perchè Conte - abbandonare la moglie ed una creatura innocente di sette anni, carne della sua carne, per scappar via in America in braccio d'una squaldrina: e, dopo dieci anni, venutagli in uggia anche questa, ricomparire e pretendere la sua " adorata „ figlia?!...

VALERIA

Mi pare, se è suo padre!

TONY

(*scattando rabbioso*). Padre?!.. Ma il padre di Irma sono io! la madre sei tu, che - quando la sua è morta tisica a Livorno - hai raccolto questa

creatura sul lastrico! Come non ti senti gelare il sangue nelle vene, al solo pensiero che ti sia improvvisamente strappata?...

VALERIA

Questo è un altro paio di maniche!...

TONY

Io, vedi, da otto giorni, dacchè fui chiamato in questura, non vivo!... (*Valeria freme*). Ed il mio tormento più grande è quando, in piazza, son costretto a ridere e a divertir la gente, mentre il cuore, dentro, mi fa lagrime e sangue!... In certi momenti mi sembra addirittura di diventar pazzo!...

VALERIA

Infatti, il cervello si perde anche alla vecchiaia!

TONY

(*colpito dalla frase, chiede, mutando tono*). Come! come!

VALERIA

Non posso parlare!...

TONY

(*incitandola*). No, parla, parla! Cosa ci hai da nascondere, sentiamo?... (*più a bassa voce*). So quello che vuoi dirmi: a te non importa un corno di perderla, è vero?... Tu l'odii!...

VALERIA

(*scoppiando, afferma*). Per colpa tua!

TONY

Ah! finalmente ti sei smascherata!

VALERIA

Ebbene, si, io l'odio appunto perchè tu l'ami da bruto!..

TONY

Io?!

VALERIA

Per secondi fini!...

TONY

(*si avventa contro di lei, facendo l'atto di volerla strangolare*). Ah! svergognata! infame!...

VALERIA

Sì, ammazzami, ammazzami! tanto, io son ridotta un cadavere pei dispiaceri, per la bile!...

TONY

(*ritraendosi*). Non t' ammazzo, vedi, perchè non voglio dare ad Irma il sospetto del tuo infame pensiero!...

VALERIA

No! io t' ho toccato sul vivo!... Tu non vuoi confessare a te stesso una cosa vergognosa, che ti fa paura!

TONY

Taci, maledetta vipera!

VALERIA

Non voglio! non posso più tacere! Ho sofferto troppo in silenzio!... (*singhiozzando*). Buttata in casa come uno straccio!...

TONY

Ma se sei invalida!

VALERIA

Sì, sì, come un essere inutile, di cui non si aspetta che la fine!... la morte!...

TONY

(*sghignazzando ad un tratto*). Ah, ah, ah! la morte?! Potessi andarci io all' inferno!... Non sai che il diavolo è innamoratissimo dei pagliacci e si farebbero quattrini a palate?...

VALERIA

(*fra il pianto e la rabbia*). Ma io non morirò, per tuo marcio dispetto!... e, finchè vivo, nessun' altra donna, sta sicuro, piglierà il posto mio!

TONY

(*cercando di pigliarla in burletta, mentre le parole gli soffiano fra i denti stretti*). Mogliettina gelosa!... La gelosia ti dà le traveggole!..

VALERIA

No, la gelosia aguzza, al contrario, il talento. Io leggo, vedi, nel tuo cervello, meglio che in un libro stampato!

TONY

(*ridendo*). Sarei curioso di sapere che cosa leggi.

VALERIA

È inutile che tu la pigli in burletta. Una volta vedi...

TONY

Una volta...?

VALERIA

Sì, tu volevi bene ad Irma come le volevo bene io, come ad una figlia. Era bambina... (*Tony comincia a farsi serio e pensoso. Valeria si alza, gli si avvicina e prosegue a voce più bassa*). Allora non c'era altri, per te, che Valeria. Ero io che lavoravo con te sulle piazze... Tu mi stringevi talvolta nelle braccia fino a soffocarmi! Ma, a misura che lei cresceva negli anni, mutava l'anima tua! (*Tony a questo punto, nell' intento di farla desistere, le fa cenno con la mano di tacere, porgendo l' orecchio, pauroso, alle vaghe voci che vengono dalla strada. Ma Valeria prosegue senza interrompersi, animandosi*). Ora tu la guardavi con altri occhi, con gli occhi rossi come bracie, di desiderio!... e quando in piazza ti montava, con la testa in giù, i piedi in aria, sulle spalle e t' offriva a baciare le labbra, io mi accorgevo che il tuo sangue impuro si rimescolava, e la tua faccia si faceva pallida come un cencio!... (*a questo punto Tony sentendosi annichilito dall' accusa terribile, come davanti ad un giudice, tenta di negare, ma non riesce ad articolare parola, movendo solo convulsamente le labbra. Valeria prosegue faccia a faccia fissandolo con uno sguardo di serpe, negli occhi*) No! è inutile che tu cerchi di negare! Tu ti tradisci senza volerlo, perchè la passione è come il delitto: ci si legge in faccia; e viene un istante in cui si sente il bisogno di gridarla forte!... L' altra notte, guarda, io vegliavo, poichè i dolori alla gamba non mi davano tregua. Tu invece dormivi; ma il tuo sonno era agitato. Il giorno innanzi eri stato chiamato in Questura ed il timore di perdere Irma ti rendeva folle. Ad un tratto, nel silenzio della notte, tu sei scoppiato in singhiozzi. Io, credendo ti venisse male, mi sono piegata su di te ed ho udito distintamente che, dormendo, profferivi il suo nome! (*piangendo, mentre Tony ha piegato il capo, ormai vinto*). Sì, sì, io son di troppo, lo so! Ma Dio è giusto, non poteva permettere una simile infamia! Ecco, che, quando meno tu lo pensi, viene il padre a romperti le uova nel paniere, a reclamare sua figlia!

TONY

(*ribellandosi a questo pensiero, scatta in piedi, gridando con le mani nei capelli*). No! no! è impossibile! Non posso rendergliela!...

VALERIA

Ti costringerà la legge.

TONY

Mi lascerò piuttosto ammazzare, fare a pezzi!... (*con angoscia disperata*). Ma come potrei più lavorare, come potrei più vivere senza di lei?!

VALERIA

(*rabbiosa*). Ah! tu confessi ora?!...

TONY

(*supplichevole come un bambino, piangendo*). Non lo vorrai, dì, Valeria, neanche tu!... Devi avere compassione di me!

VALERIA

Io vorrei saperti morto!...

TONY

Ma, senti, senti, Valeria!...

VALERIA

È inutile!

TONY

D'oggi innanzi io farò tutto ciò che vuoi!... io ti circonderò di cure; chiamerò per te il medico; ti servirò, insomma, come un cane frustato....

VALERIA

Non è questo, non è questo!...

TONY

E se è una pazzia del mio cervello, come tu dici, vuol dire che mi aiuterai tu stessa a guarire, a diventar buono. Ed io ti giuro che ti rispetterò come la Vergine santissima, e, ciò che non ho fatto ancora, prometto di farlo: ti sposo!...

VALERIA

(*vivamente*). Che m'importa, se la tua anima è di un'altra! (*Si odono, fuori, le voci di Irma e di Battista che si avvicinano*).

TONY

(*si scuote e raccomanda*). Asciugati gli occhi, Valeria!... (*poi, rapidamente, prendendole le testa fra le mani, implora*). Baciami, baciami!...

VALERIA

(*svincolandosi dalla sua stretta*). Lasciami!... non voglio!... (*Tony la bacia per forza, mentre picchiano al portone*).

(*Voce allegra di Irma*). Mammina! (*Valeria ha un lampo di odio negli occhi*).

TONY

(*forte*). La-la-la-î-ti!. (1) Vengo!... (*piano, a Valeria, supplichevole*). Te ne prego; non fiatare davanti a lei!... (*poi, canticchiando, va ad aprire il portone, mentre Valeria, per nascondere l'emozione, prende il tegame e scodella la polenta in tavola*).

. . . .

Francesco Bernardini

---

(1) Questa parola senza significato, o suono articolato che dir si voglia, è uno degli intercalari dei clowns per far ridere il pubblico. Si profferisce cantando, con l'accelerare le tre prime sillabe e fermare l'accento fonico sulla penultima i.

GIULIO CESARE (*)

E accaduto in Italia, or fa un anno, ad Enrico Corradini, ciò che, nel 1888, accadde in Francia, ad Eugène Brieux. Questi scrisse un *Papa-Courtage*, “ que Antoine avait reçue et qu' il avait mise en répétitions et qu' il n' avait pu jouer parce qu' elle comportait un grande nombre de premiers et de seconds rôles d' une certaine importance (**) „. Quegli ha scritto un *Giulio Cesare*, che, Ermete Novelli, ha letto ed ha approvato, ma non ha messo in *prova* e quindi non ha rappresentato per la stessa ragione. Di *Papa-Courtage* il pubblico non ha notizie, perchè è rimasto anche inedito; di *Giulio Cesare* ha piena conoscenza, giacchè con questa ch'io rileggo, il bel libro ha raggiunto in poco tempo di già la seconda edizione. L'impedimento opposto dal dramma istesso per essere rappresentato ha tracciato più serie orme nel mondo dei lettori, e così la bella opera letteraria del Corradini, ch'io esamino dal punto di vista teatrale, ha potuto con serenità maggiore essere meditata e apprezzata.

Questo *Giulio Cesare*, dunque, dal punto di vista teatrale, ha delle pregevoli qualità di sintesi nelle forme sceniche, di chiara comprensione nel pensiero che anima l'ampio e complesso dramma. Se la ricchezza dei particolari avesse consentito e il drammaturgo avesse imposto a se stesso, nel tracciare le linee generali del lavoro, di rilevare per la rappresentazione scene ed atti della chiarezza, della vivezza, e della concisione rapida ed evidente del primo “ Al Rubicone „ e del terzo “ Farsaglia „, l' ostacolo della moltitudine delle persone drammatiche sarebbe stato imprescindibile dovere di superare con il concorso delle volontà dello scrittore e del capocomico, perchè nessuno, in tal caso, secondo me, avrebbe avuto diritto al perdono per aver sottratto alla

---

(*) Enrico Corradini, *Giulio Cesare*, dramma storico in 5 atti (seconda edizione), Roma, Casa Editrice *Rassegna Internazionale*, 1903.

(**) *Edoard Quet*, *Le Théâtre Libre*, Paris, *Nouvelle Revue* (15 mai), 1902.

scena italiana un dramma concepito con tanta modernità, pur conservando lucidamente e mirabilmente il colore della sua origine, ed espresso con rilievi scultorii tanto sobrii e così vivi e rapidi.

Io amo molto questi due atti: col primo, in pochi magnifici tratti, si penetra nella coscienza nella quale è Roma al momento in cui Cesare muove a debellare Pompeo. Bastano poche *battute* di linguaggio, ma pur così varie nell' essenza e nel rilievo fonico, per farsi una idea esatta dello stato di quelle soldatesche, di quelle orde, così pronte al sangue e così tarde alla ragione; di quegli eroi così supinamente abbandonati ai capricci degli Dei; e per continuare mentalmente nella rappresentazione di tutti quei fattacci turbolenti, pei quali è bastato il solo vigoroso accenno dello scrittore per crear modo di completarne i quadri foschi e insani. Col terzo il Corradini, ha descritto e ha sceneggiato un atto di battaglia insolito. Noi sappiamo che Shakespeare fa intuire la guerra e riesce d' immensa efficacia nella mossa perchè tutte le sue guerre, a rivolgervi il pensiero, fanno tremare! Tale possanza è veramente eschilea. Sappiamo del pari come due valorosi poeti modernissimi: Edmondo Rostand e Gabriele D'Annunzio, nel tentare il primo con l'assedio d'Arràs del *Cyrano de Bergerac*, e il secondo con la guerra fratricida dei Malatesti della *Francesca da Rimini*, due quadri di battaglie, dirò così, *in azione*, abbiano fatta opera imperfetta al punto da risultare sulla scena cosa non lontanissima dal burlesco. Il Corradini nell'atto di Farsaglia ha avuto la mano felice: egli fa muovere un gran numero di combattenti, fa apparire e sparire apportatori di nuove or tristi or liete, impone nell'attesa una sospensione d'animo autentico, molte tra le più complesse situazioni di tante e tante mischie fa intuire con chiarezza, gli ordini di Cesare fa udire squillanti e pronti così, da far apparire con precisione e luccicore metallico il genio guerresco del conquistatore.

E facendo questo, con armonica, rispettabile quantità di tratti vividi e fulminei, fa opera, oltre che bella veramente, teatralmente e artisticamente ampia e forte, e fa pensare che se di tal forza sintetica e comprensiva avesse potuto alimentare anche gli altri atti, più fatti per colorire uno spettacolo che per incarnare un' azione drammatica, con il *Giulio Cesare* egli, il Corradini, si sarebbe messo alla testa di coloro che ancora, e sebbene con mezzi studiati sul razionalismo scenico moderno, amano di attingere alle fonti dell' antichità la materia vitale dei loro lavori teatrali.

E, fatto salvo al pubblico il diritto dell' ultima parola, il successo teatrale del dramma in esame, a mio modo di vedere, sarebbe passato per vie tortuose, senza giungere incolume alla méta. Ciò perchè il suo svolgimento si sottrae alle leggi della progressione, e, così com' è, risulta affetto da parentesi nocive alla compattezza dell' organismo in generale.

Nè le simpatie pittoriche de "Il Senato Romano", de "I Trionfi",

nè le sinistre apprensioni recate da " Gli Idi di Marzo „ sono elementi tali che, come sulle visioni accese della fantasia, agiscono ugualmente, e con la dovuta persuasione, sull' avidità degli sguardi e la inesorabilità della logica realistica.

La mossa iniziale del quinto atto, che è pur teatralmente bella, e che pare ti voglia condurre in una nuova fase di armonie dense e serrate, dalla quale dovesse nascere poi la catastrofe non ignorata di Cesare, vien trucidata, per dir così, dalla mutazione scenica, necessaria per il ritorno de l' Invitto al Senato, dove cadendo ucciso per le mani dello scelleratissimo Casca, va a distendersi esanime ai piedi della statua di Pompeo: così il popolo romano, per le mani del suo simbolo selvaggio, annientò Cesare il dittatore!

Diviso così, in due parti, (due parti, bella la prima per quel senso di delicata poesia densa di presagi ond' è avvolta, necessaria l' altra...) il quinto atto sottrae a sè un pò di quella proporzione e di quella concisione impetuosa, che hanno resi così svelti e vivi e vigorosi il primo e il terzo.

Per nulla togliere alla integrità della prima parte del quinto atto, la quale di certo poteva servire come quadro a se stessa, occorreva scriverne un sesto?

Vedo che, senza volerlo, muovo il dubbio, ma dichiaro subito che la coscienza non mi assisterebbe se tentassi di dare una risposta.

La quantità di personaggi non ha impedito al Corradini di delinearne parecchi con segni fisionomici e morali sicurissimi. Per tutti valga la citazione di questi pochi: Pompeo, Cicerone, Catone, Cassio, Bruto, Antonio, Faonio; e tra le donne: Calpurnia e quella Lollia, alle cui parole dobbiamo il dono di non rimpiangere troppo, come quella di una persona che ci è piaciuta molto e che non abbiamo potuto conoscere abbastanza, la fantasmagorica apparizione della fatal Cleopatra.

Cesare ci guizza vivo al cospetto del nostro sguardo e alla nostra attenzione non isfugge nessuna delle morbidezze e delle sfumature per le quali il suo delineatore, è riuscito ad integrarcene con intuito sagace e con realtà espressiva, la complessa e magnifica figura. Dalla conquista delle soldatesche romane, dall'asservimento al suo voler sapiente della sapienza del Senato, dalla superba vittoria di Farsaglia, che manda solo e detronizzato al suo destino avverso il gran Pompeo, pensoso forse più del buon Cécubo disperso che della disfatta subita, dalle esultanze, attraverso le quali s' intravedono le battaglie combattute e i trionfi conseguiti nei più lontani lidi, sempre nel nome e per la gloria di Roma (per alcune discipline positivistiche dei giorni nostri, qualche studioso è tratto ad affermare che non sempre Cesare ha combattuto per la gloria di Roma!...), alla vita intima, turbata da una malsana passione che lo allontana dalla carezza spirituale di Calpurnia, al triste movimento di congiura che ne sopprime la persona il cui cipiglio imponeva le alleanze agli Dei delle guerre, Giulio Cesare scatta vivo e vi-

goroso dalle scene del dramma di Enrico Corradini. Se non lo conoscessimo, Manlio con poche parole ce ne porgerebbe il profilo: " Non è Romolo, non è Numa, non è Silla, non è Mario, non è Caio Gracco, ma quanti dei nostri maggiori più fecero in guerra e in pace.... „; poi: " Egli si avanza preceduto dalle sue vittorie fragorose e dalle sue promesse adescanti, e direste che tre Numi lo abbiano voluto regalmente onorare, poichè Marte ha posto al suo cenno la morte, Apollo la persuasione, Bacco l' ebbrezza. „ Cassio ci scolpisce tacitianamente quale fosse la condizione di cose creata al Vincitore, da tutto quanto il suo ardire, il valore e la sapienza, avevan prodotto di agitato e di benefico: " Femmine! L' alito caldo della vostra lascivia soffia sui domestici focolari, come vento di tempesta. Perchè questa meravigliosa opera che si chiama la fortuna e la tirannia di Cesare non è ancora compiuta, e già da molti che vi partecipano, si pensa a distruggerla. E li aiuteranno quanti in questa immensa distribuzione di prede non ebbero la loro porzione. E ognuno li aiuterà, perchè egli cammina tra roghi ardenti d' invidia e d'odio, e come tutti i fiumi mettono al mare, così tutte le romane concupiscenze faranno capo allo sforzo di distruggere Cesare. „ E non invano udiamo alcune parole dello stesso Cesare. Queste poche ce lo fanno penetrare con fulminea comprensione nell' animo audace, nello spirito colto, nel gusto magnifico: " Nella nuova pace adorneremo questa rude Roma di altri stupendi doni, come una sposa a cui si ritorna di lontano, e nessuna città di Oriente e di Egitto sarà stata mai più grandiosa e magnifica. Noi ruberemo alla divina Atene i modi per comporre romane moli che eguaglino in grazia e superino in maestà il suo Partenone... „

E ancora e altrove, mentre va ad incontrare la morte per tradimento: " Sappiano i padri che se vogliono nominarmi re, bastano i miei Comentarii, e i libri sibillini sono di troppo. Ma io non voglio dal Senato quel titolo, come non lo volli dal popolo. Da me medesimo ho creato un potere superiore a quello dei re, ed il mio nome lo significherà in idiomi che non sono nati ancora. Quanto i dominatori del mondo superano gli antichi ladruncoli del Lazio, tanto l' essere Cesare supera l' essere re. Roma lo sappia. „

Comprendo, ma non giustifico, che i contemporanei di Cesare, dalla esposizione di questi sentimenti, lo giudicassero un megalomane, ma che questo vengano a fare alcuni contemporanei nostri della scuola antropologica, è cosa che davvero non riesco a buttar giù.

Per me il potere individualistico di Cesare trae la sua essenza e la sua forza dalla grande, reale, complessa coscienza di lui; e tutto questo mi pare risulti con evidenza dall' opera teatrale del Corradini.

La quale ha, anche dopo la semplice lettura, sento di poterlo dire, due atti (li ricordo ancora una volta: il primo e il terzo) per taglio, densità e per umanità, riuscitissimi. Negli altri tre sono scene belle e particolari bellissimi, ma non traggono sostanza di continuità e alimento

di progressione dalla loro natura. Da tutto, anche dal linguaggio (per quanto un senatore anticipi il dantesco “ tingerà il mondo di sanguigno „ , accennando all' invidia di Pompeo) risultano bene scolpite e ben dipinte le persone e le cose del mondo romano, attraverso ai fasti e alla crudeltà delle orgie pagane; risulta scultoreo Cesare e la sua morte ancora strappa un grido d' orrore, e fa meditare sulla sorte riserbata alle fresche energie dell' attività umana, anche quando sono dirette a giovare le moltitudini, a migliorare le cose e l' anima del mondo...

Gaspare di Martino

Le amanti di Molière

III.

ECONDO il *Tallemant des Réaux*, già citato, " un giovane chiamato Molière, abbandonò i banchi della Sorbona per seguirla. Ne fu innamorato per lungo tempo, diede dei consigli alla Compagnia, e infine ne fece parte, e la sposò. „

Tante parole, tanti errori! Il poeta, prima di far parte della Compagnia, non si chiamava Molière, ma semplicemente Pocquelin: egli non studiò mai alla Sorbona, bensì al Collegio di Clermont, e poi all' Università di Parigi, nella facoltà di diritto, e non già di teologia (il *Fournier* pretende anzi che egli non abbia compiuto gli studi di legge a Parigi, bensì ad Orléans: ed è probabile — dice il *Loiseleur* — che, passando per questa città nel 1642, per raggiungere a Narbona il Re Luigi XIII, in qualità di tappezziere, approfittasse dell'occasione per prendere la licenza in diritto in questa città, anzichè a Parigi, tanto più che ad Orléans la cosa era estremamente facile). Si aggiunga (sempre per confutare le parole del *Tallemant des Réaux*) che il solo movente dell'abbandono degli studî non fu già l' amore per la Béjart, bensì anche — e principalmente — la passione pel teatro. È poi poco probabile che dei comici, sia pur d' infimo grado — di lor natura orgogliosi e vani — si fossero lasciati consigliare da un estraneo al teatro, sia pure in relazione d' amicizia con alcuno di essi. E infine non è già Maddalena che egli sposò, ma sua sorella Armanda.

Dunque non mi sembra, come afferma il *Loiseleur*, che sia da tener troppo conto dell' affermazione così categorica dell' autore delle *Historiettes*.

È invece più probabile che Molière conoscesse fin dagli anni di collegio i Béjart, che la passione per il teatro riuniva dinanzi alle baracche delle fiere, o al Ponte Nuovo, ove recitavano i ciarlatani (od " operatori „ com' erano chiamati) Tabarin e Mondor, od anche alla Commedia Italiana a godere dei lazzi di Scaramuccia.

S' incontrò con Maddalena, mentre essa faceva le sue *tournées* in provincia, ed egli andava a raggiungere il Re, in sostituzione di suo padre; e fu probabilmente in quell'occasione che s'innamorò di lei, e che decise di entrare nella Compagnia comica che i Béjart avevano intenzione di formare.

Al principio del 1643 Maddalena è a Parigi: ne aveva abbastanza del vagabondaggio per le provincie francesi, nelle infime *troupes* di campagna: vuol tentare la fortuna nella capitale con una compagnia propria. Ma c' è una ragione più seria — e più delicata—che spiega il ritorno improvviso di Maddalena a Parigi: per la morte di Richelieu, è tolto il bando che allontanava dalla Francia il suo amante, il Conte di Modena.

Sei mesi dopo Richelieu, e precisamente il 14 maggio, muore Luigi XIII: incomincia quel felice periodo della Reggenza, nel quale ad altro non si pensa che ai piaceri e ai divertimenti. È il buon momento per formare una nuova compagnia di comici ed impiantare un nuovo teatro. Ed il 30 giugno del 1643 si costituisce una nuova società fra i figli di famiglia " per l' esercizio della commedia, a fine di conservazione (*sic*) della loro compagnia sotto il titolo di *Illustre Teatro* „, dal che si arguisce che la società esisteva anche prima di allora, e che quegli attori recitavano per proprio divertimento, ed in riunioni private.

Probabilmente è da questo punto, che la Compagnia recita a fine di lucro: ed accanto ai nomi di Dionisio Beys, Maddalena, Genoveffa e Giuseppe Béjart, Giorgio Pinel, Germano Clérin, Nicola Bonenfant, Maddalena Malingre e Caterina Desurlis, si legge quello di Giovan Battista Pocquelin: questi non aveva ancora assunto quel nome, che doveva renderlo illustre. Il 28 dicembre dello stesso anno, prendono in affitto da Leonardo Aubry un locale presso la porta di Nesle, e chiamato *Jeu de Paume des Métayers*, dal nome dei proprietarî, fratelli Métayer.

Tre giorni appresso, l' " Illustre Teatro „ incomincia le sue rappresentazioni. La prima volta che si legge il nome di *Molière* in un documento, è nel giugno del 1644: egli anzi si firma " De Molière „ seguendo in ciò il costume dei comici di allora, che prendevano la particella nobiliare accanto al nome di teatro.

Ecco dunque Molière accanto a Maddalena, nella stessa compagnia — pieni di fiducia nell' avvenire, e pieni di sogni di gloria, l'uno e l'altra pronti a dividere gli applausi e gli insuccessi, la buona fortuna e la cattiva. E questa non tardò a sopraggiungere: risale a quest' epoca la prigionia di Molière al Châtelet, per non aver pagato il fornitore di candele: l' " Illustre Teatro „ fa magri affari: l' aria di Parigi non è favorevole ai tentativi disperati di quei comici di campagna e di quei dilettanti: bisogna ancora tentare la fortuna in provincia!

Secondo il *Dumoustier*, fra Molière e Maddalena, le cose sarebbero

passate in altro modo: egli dà una narrazione più poetica (ma non per ciò meno fantastica) del primo incontro fra l'autore del *Tartuffo* e l'amante del Conte di Modena.

Molière sarebbe dunque andato da Maddalena Béjart a leggerle le sue prime composizioni poetiche, e si sarebbe innamorato di lei (essa aveva allora ventiquattr' anni, egli venti — nulla di più naturale!) ed avrebbero stretto subito una relazione intimissima. Egli poi le avrebbe dato dei consigli sulla compagnia, ed un giorno che un attore — restio alle sue indicazioni — non recitava bene una parte, egli avrebbe studiata quella parte stessa, e recitata il giorno dopo, fra gli applausi del pubblico. E così Molière sarebbe definitivamente entrato a far parte della *troupe* della Béjart.

Ma questo rappresentar Molière come un giovane autore che va a leggere ad una comica i suoi parti poetici stuona un po' con l'idea che ci facciamo del nostro gran poeta comico; a noi piace immaginare un Molière già cosciente del proprio valore, fin dai primi anni, fin dai primi timidi tentativi scenici: è possibile che egli — sia pure innamorato di Maddalena — andasse a chiedere il parere di un'attrice, di una piccola comica di provincia? Con ben altro concetto faceva egli sentire le sue commedie alla serva Laforêst, e desiderava che i suoi comici portassero alle prove i proprî bambini, per leggere l'impressione che produceva la commedia sui loro volti ingenui, nei loro animi vergini: egli voleva provare l'effetto su gente incolta e semplice, perchè aspirava al plauso dell'umile folla.

Maddalena però era donna di buon gusto e molto intelligente: essa aveva anche una certa infarinatura letteraria: era poetessa alle sue ore: si conosce di lei una graziosa quartina, scritta nel gusto dell'epoca, e dedicata al poeta Rotrou, trionfatore all'*Hôtel de Bourgogne* per l'*Ercole morente*. I versi della Béjart furon poi stampati nella prima edizione che comparve della tragedia di Rotrou.

E non mancarono naturalmente i maligni a sussurrare che essa era stata l'amante del poeta: la gioventù, la bellezza ed il successo di Rotrou poteva giustificare la supposizione. E vuol la tradizione ch'essa abbia fatto rappresentare in provincia, con successo, due commedie scritte da lei: certo è che accomodò un *Don Chisciotte* per la scena (e di ciò ne fa fede il La Grange nel suo prezioso *Registro*): è appunto in questa produzione, nella quale mise le mani la Béjart, che Molière compariva in scena su un asino. (1)

Maddalena aveva dunque molte qualità per sedurre un uomo come Molière, ed anche non volendo prestar fede alla versione del *Dumou-*

---

(1) Si racconta anzi che un giorno l'asino indocile volesse entrare in scena prima del tempo; e che Molière, vista impossibile la resistenza, si aggrappasse ad una quinta lasciandosi passar fra le gambe la bestia, che entrò in scena tra le risate clamorose del pubblico.

stier, è a credersi che l' attrice non fosse del tutto estranea ai primi tentativi scenici di Molière.

Se non ne fu l' ispiratrice diretta, certamente ne fu la cooperatrice, mettendo il poeta in condizione di lavorar tranquillamente, senza preoccupazioni di interesse, senza le numerose brighe di direzione e amministrazione di una compagnia comica.

Nei primi tempi dell' " Illustre Teatro „ la *troupe* è diretta dall'attore Beys e l' amministratrice è Maddalena: è lei che tiene la cassa, che tiene le finanze in regola, che pensa a pagare i fornitori e la compagnia. Molière in quel frattempo rimpasticcia degli scenarî della Commedia dell'Arte, e dà alla compagnia le sue prime farse d' imitazione italiana: *La gelosia di Barbouillé*, *I tre dottori rivali*, *Il dottore innamorato*, *Il Medico volante*: e si fa fischiare una tragedia: *La Tebaide*.

Ed incomincia quel periodo di vita nomade e di lotta, che va dalla fondazione dell' *Illustre Teatro* fino alla prima rappresentazione dello *Stordito*, cioè dal 1643 al 1652: dieci anni di tentativi, di corse in provincia, di miseria, di *bohème:* è il *Romanzo comico* di Scarron in azione. Eppure questi sono forse gli anni più felici per Molière! il poeta non ritroverà più — se non nei primi anni di Parigi, dal 1653 al giorno del suo matrimonio, nel primo sbocciare dei successi, al primo fiorir della fortuna — la serenità e l' allegria di quella vita avventurosa; di quei giorni, in cui correva per le campagne di Francia, fiducioso nell'avvenire, pieno di sogni e di speranze, dormendo quando trovava da dormire, mangiando quando c' era da mangiare, ed in mancanza di sonno e di pranzo, con le labbra sulle labbra di Maddalena Béjart, cantando ad ogni ora gaiamente la canzone dell'amore!

(continua) **Cesare Levi**

Il Palcoscenico

L' art Dramatique et Musical à Paris

L' opéra comique vient de représenter une pièce en trois acte paroles de M. M. Alexandre Bisson et Georges Docquoy, musique de M. William Chaumet où le dialogue alterne avec la musique. Ce retour à un genre démodé a agréablement surpris le public. Assister à une représentation amusante, entendre une musique légère et agréable qui n' a qu' une prétention, celle de plaire, ont été pour lui un vrai régal.

Petite Maison se passe sous la Régence. Le joallier Pichon a perdu les bonnes grâces du Régent et pour rentrer en cour, un amoureux de sa femme, le chevalier de Fargis lui persuade de faire la fête, car M.me Pichon a déclaré que si son mari la trompait, elle se vengerait avec le chevalier.

Le but de celui-ci est de faire faillir la fidélité conjugale de Pichon. Il l' entraîne dans une fête où le pauvre homme étonné et grisé devient entreprenant et audacieux avec les femmes. Une surtout est l' objet de ses poursuites, et lorsqu' elle se démasque, il se trouve en présence de la sienne. Rentrés chez eux les deux époux s' expliquent et ils découvrent qu' ils ont été bernés par le chevalier.

M. William Chaumet a brodé sur cet amusant livret une musique agréable et charmante et plusieurs morceaux ont été chaleureusement applaudis. La pièce avait d' excellents interprètes, d' abord Fugère, qui, dans le rôle de Pichon, est impayable M. M. Delvoye et Clément, Mmes Tiphaine, Marguerite Carré et Mastio ont eu aussi leur part de succès.

Le théatre Français a représenté à propos de l' anniversaire de la naissance de Corneille, un acte en vers de M. Henri Jouin, qui a pour titre *Corneille et Lulli*. L' auteur suppose que Corneille est appelé chez Lulli. Il s' agit de lui demander de la part du roi une pièce à grand spectacle. Molière au roi ne peut tenir parole, il fléchit sous le poids qui l' accable, il désire qu' on l' aide.

Corneille refuse. Il ne veut pas compromettre à plaisir sa gloire:

Non je ne serai pas l' inhabile artisan
d' œuvres où j' aurai fait acte de courtisan.
Il faut au vieux Corneille un sujet qui l' inspire.
Et sur ce point le roi n' a rien à me prescrire.

Mais Grazia la fille de Lulli survient. Elle charme le poète par sa jeunesse et son joyeux babillage et il commence avec elle *Psyché*. Ce petit acte a beaucoup plu et a été très applaudi. Un beau souffle poétique l' anime. Il a été fort bien joué par M. Delaunay qui a rendu une très belle figure de Corneille vieilli et découragé, par Melle Garrick (Grazia) et Garry (Lulli).

Le spectacle se terminait par une médiocre représentation du *Cid*. Cela manquait d' unité et d' harmonie et ressemblait à un drame récité par des acteurs recrutés dans les divers théâtres de Paris. Faire jouer ensemble Paul Mounet et Vilain, Silvain et Falconnier, Mad. Segond Weber et M.elle Moreno n' était point banal. Le public s' est

quelque peu réjoui, et se demandait ce qu' étaient devenus les traditions et les bons ensembles qui faisaient jadis le succès du répertoire. Il paraît aujourd' hui insuffisamment préparé et répété. Je crois aussi que les conseils manquent aux comédiens et je ne vois pas qui dans la maison pourrait les leur donner.

Cette représentation du *Cid* est une des plus pitoyables que j' aí jamais vues à la Comédie Française. Je mets à part Mad. Segond-Weber qui a joué longtemps le répertoire tragique à l' Odéon et qui a prêté à la douleur de Chimène des accents vibrants et touchants. Je ne dirai rien de Silvain qui est un excellent roi de tragédie, mais qui probablement mal soutenu, n' a pas joué avec sa conviction habituelle. Albert Lambert n' a pas dit le combat du Cid avec l' ardeur et la bravoure qu' il aurait comporté.

Paul Mounnet est mauvais à tous les points de vue, mauvais par ses attitudes outrées, par sa voix rude et sans timbre, par ses rugissements hors de propos, mauvais par son accent méridional dont il n' a pu se défaire, mauvais par sa diction: il ne tient aucun compte de la mesure des vers, prononce les syllabes muettes, c' est déplorable M.elle Moreno bêle le rôle de l' infante, les deux gouvernantes Léonor et Elvire ne se doutent pas de ce que c' est que Corneille, elles ont l' air de deux petites femmes de chambre accompagnant leurs maîtresses. Quant à Vilain il est grotesque et caricatural dans le personnage du comte de Gornas. Corneille n' a pas besoin d' être rajeuni. Il doit être joué selon la tradition et toutes les fois qu' on voudra en sortir, on risque fort de ne pas réussir.

L' Odéon après *Resurréction* de Tolstoi vient de nous donner un drame tiré d' une nouvelle de Maxime Gorki par M. Perski et qui a pour titre *Vanina* ou l' histoire d' un crime. C' est une étude intéressante d' un homme qui se sent poussé vers le mal, sans que sa volonté puisse intervenir, M. Gorki qui, avant d' être écrivain, a été vagabond et chemineau et a vécu avec les voleurs et les assassins, pouvait nous donner une œuvre de vérité et il l'a fait. Mais à la scène cette histoire d' un crime a paru ennuyeuse. Voici en quelques mots le sujet. Vanina quitte son village, sa vieille mère et sa fiancée pour chercher fortune à la ville. Il fait la connissance d' un mauvais chenapan, Salakine, qui le pousse au crime. Vanina verse le sang, en songeant à ceux qu'il a abandonnés. Entré dans un cabaret après avoir assassiné un charbonnier, il se trahit, avoue son crime et dénonce son complice.

Janvier a composé très pittoresquement le personnage de Salakine, mais il bredouille parfois et on ne le comprend pas toujours. Dorival est excellent dans le rôle de Vanina, il traduit avec beaucoup d'intelligence les hésitations de cette âme de paysan russe.

Le Vaudeville nous a donné deux pièces nouvelles *La Neige* pièce en deux actes de M. M. H. G. Ibels et Pierre Morgand et *Petite Mère* comédie en quatre actes de M. Emile Bergerat.

La Neige est un drame plutôt raconté que joué, mais qui intéresse par les petits coins d' observation de mœurs provinciales. Nous sommes chez le notaire Tourneau où se trouvent quelques notabilités de la ville. Au coin du feu, on voit sa femme malade et paralysée. Tout à coup elle pousse un cri et s' évanouit. On la transporte dans la chambre voisine.

Au second acte, M.me Tourneau, sur le point de rendre l' âme, confesse à son mari qu' elle l' a trompé avec le commandant Georges que nous avons vu au premier acte. Je le savais répond Tourneau et tu es frappée par moi. C' est moi qui t' ai empoisonnée avec de la strychnine. Elle meurt et Tourneau va chercher le commandant ils se serrent la main devant le cadavre.

C' est du théatre condensé mais qui a produit son effet à cause de l' interprétation tout à fait remarquable de Lerand qui a rendu avec une grande vérité le rôle de Tourneau.

Petite Mère de M. Bergerat a paru quelque peu incohérente et sans grand intérêt, mais bourrée de mots drôles et spirituels. Il semblerait que M. Bergerat fait naître les situations, pour placer ses mots.

Valentin Gourdan va se marier avec une jeune fille qu' il ne connaît pas, et son notaire lui a remis une forte somme pour faire la fête, avant la conjungo. Il jette les yeux sur Géraldine, une cocotte, qui ne demanderait pas mieux que de le déniaiser, mais elle craint de perdre la protection de son ami, Omar Tacoman, roi d' Ocanie. On voit arriver chez Géraldine une jeune fille Angélique, une camarade de couvent qui l' appelle Petite Mère. Elle veut aussi apprendre la vie avant de se marier, car elle doit aussi épouses un jeune homme qu'elle ne connaît pas. J' aime mieux vous dire tout de suite que c' est Valentin. Les deux jeunes gens se voient, se plaisent et Angélique fait promettre à Géraldine de ne pas lui souffler son amoureux. Après un joyeux souper, Géraldine manque à sa promesse. Tout pourrait finir mal car le roi Omar n' est pas content des frasques de sa maitresse. Mais tout s'arrange Valentin épousera Angélique et Omar continuera à protéger " Petite Mère „.

Cette comédie et fort bien jouée par M.mes Marcelle Lender, Cécile Caron, Blanche Toutain, par M.M. Dubosc et Grand.

Le Gymnase nous a donné *Joyzelle*, conte d' amour en cinq actes de M. Maurice Maeterlinck. Il ne faut pas demander à l' auteur une pièce de théatre dans le vrai sens du mot, il se plierait mal aux régles de l' art dramatique. Ses pièces ne sont en général que l'expression de sentiments délicats, de pensées neuves et hardies, exprimées en une langue harmonieuse et cadencée. Il ne faut point discuter avec Maeterlinck, mais l' écouter avec attention et admirer dans son œuvre ce qui est vraiment heau. *Joyzelle* est un conte d' amour qui a paru parfois un peu long, un peu monotone. Mais l' amour triomphe avec Joyzelle, elle a subi victorieusement les épreuves qu'on lui a imposées, et elle deviendra l' épouse de Lancéor. le fils de Merlin, l'enchanteur, car il fallait à ce jeune homme un " amour merveilleux, un amour clairvoyant, un amour simple et pur comme l' eau des montagnes et tout puissant comme elle, un amour héroique et plus doux qu' une fleur, un amour qui prend tout, et rend plus qu' il ne prend, qui n'hésite jamais et que rien ne rebute, que rien ne déconcerte... „

C' est Mad. Georgette Leblanc qui jouait Joyzelle, et elle a été en tout point remarqusble, de diction et d' attitude.

Les Nouveautés ont représenté uno joyeuse bouffonnerie qui a pour titre *Monsieur Nitouche*. On y voit circuler toutes sortes de personnages dans des maisons à double issue, cela ne peut guère se raconter, mais la pièce est gaie et amusante.

Aux Bouffos Parisiens, *le P'tit jeune homme* pièce en trois actes de MM. Willy et Lurey n' a pas réussi. C' est parfaitement ennuyeux. Ce n' est plus Claudine qui est en jeu, mais Pierrette qui court Paris, pour retrouver son fiancé. Ie ne vois guère à signaler que les pantalons de Melle Polaire.

L. de Veyran

Dopo il concorso dell' "Accademia Filodrammatica Italiana„ in Genova

Riassumendo: Cento lavori presentati; cinque scelti dalla Commissione e rappresentati: uno realmente buono, quello che ha preso il terzo premio. Perchè allora ha preso il terzo?

Perchè il concorso era a *referendum* del pubblico, e invece si dovrebbe basare il criterio ultimo su tre elementi:

1. *Referendum* del pubblico;
2. La critica dei giornali;
3. Il giudizio della giuria, dopo assistito alla rappresentazione.

Perchè — lo sappiamo tutti — altro è *leggere* altro è *vedere*. Nella lettura si possono ammirare pregi che scompaiono talvolta totalmente alla recita. È avvenuto per *Logica Umana*. Una grande idea. Nei quattro atti porta alla convinzione che nessuna guerra è giustificabile, che neanche quella che si fa per l' indipendenza d' un popolo ha ragione: l' unica ragione dev' essere la giustizia, l' equità ministrata da arbitrati supremi. Ma scritto bene, con belle scene. Ebbene: al terz' atto dal pubblico si ride a un giovanetto garibaldino che parte per Bezzecca entusiasmato gridando: *Viva Trento*, mentre dall'interno vien l'inno di Garibaldi (giorni fa sarebbe stata tutt' altra cosa, ma allora si è riso); gli attori si smontano: di quel tanto che è piaciuto alla lettura... più niente: il quart'atto è una catastrofe.

Così stava per avvenire una catastrofe all' ultimo di *Bonifazio VIII* dell' Avvocato Adolfo Mancini, che ha preso il 1° premio.

C' è un veleno che solo a portarlo alla fronte, una giovane figlia immaginata di Bonifazio VIII (dramma storico) muore. È un segreto dell' autore; ma non importa: il veleno figura così. Ebbene? due attori vanno a disperarsi proprio sopra la piletta dell' acqua santa in cui la moribonda ha messo le dita per farsi il segno di croce. Qualcuno nel pubblico cominciò... " Ora crepano tutti! „ Ma chi faceva da Bonifazio salvò la situazione. Così nel *Giogo* — un lavoro che vuol descrivere tre stati d' anima giovanili — si vide *un giovinetto* che oscilla tra la carne e il sentimento esser rappresentato da un *grigio cinquantenne*: ottimo attore, ma che rischiò di farsi arrestare per tentata corruzione di minorenne, tanto la parte della giovinetta ideale era impersonata da una ragazzina piccola e gentile. Come *fisici dei ruoli* quattro lavori furono sacrificati. Anche *Per la figlia...* Un vecchio signore tutto probità e famiglia, un uomo dell' antico stampo nel senso buono della parola, fu rappresentato da chi appariva un elegante *viveur*, il quale non avrebbe certamente agito nella verità come lo fa agire l' autrice della commedia, signora Ersilia Pompeiani di Firenze.

Ma dunque?

Dunque un cumulo di circostanze impedì all' Accademia Filodrammatica di tradurre in realtà ciò che era nell' ideale generoso che le ha fatto bandire il concorso.

Perchè alla stretta del sacco, l'accademia ha sacrificato un paio di migliaia di lire; e nella prossima assemblea son sicuro che qualcuno osserverà „ sarebbero stati meglio dati agli asili infantili; chè intanto se uno fa un lavoro buono, trova poi sempre il mezzo di farselo rappresentare „. Non è vero.

La casa della vedova di Maurizio Basso è un lavoro buono. Nuovo nell' impostazione, nuovo nell' idea, semplice nello svolgimento, con una tecnica perfetta. Ebbene: è scritto da tre anni, era intitolato *la Vedova*, aveva già battuto alle porte di molti camerini: era stato tradotto in piemontese: tutto inutilmente. Questo di buono, il concorso ha portato. E anche tutti e quattro gli altri lavori son discreti. Ritoccati, reggono tutti e quattro. Io non dispero che qualche capocomico voglia addossarsi il bel tentativo; e forse potrebbe anche non essere inutile dal lato finanziario.

L'Accademia ha dunque fatto bene. E ha fatto bene a rispettare il patto del *referendum*. Faccia altri concorsi e tenga conto di quello che l'esperienza le può avere insegnato. Ma sopratutto abbia in mira d'avere due cose:

Un direttore che sappia,
e dilettanti che non rifiutino le parti.

Allora solo potranno i generali condurre a battaglie preparate.

Pastor Fidus

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Nuova Antologia, fascic. 16 maggio 1903 — Maurizio Muret. Il " Theâtre d'art international „ a Parigi.

L'autore, dopo di avere giustificato " l'ignoranza del pubblico francese in materia di letteratura straniera e la sua noncuranza riguardo al movimento intellettuale europeo „ — ricorda come si formò " la modesta società dei *Latins*, società che durò ciò che duran le rose... e le grandi idee allorchè non vi hanno denari per sostenerle. Ma nonostante le mille difficoltà, i *Latins* riuscirono con le magre risorse a far rappresentare *Alleluja* di Marco Praga e i *Disonesti* di Rovetta (*L'Ecole du déshonneur*). Questi due lavori riscossero un vero successo, dovuto specialmente al principale interprete, M. Bour „.

" I fondi di cui disponeva la giovane società essendosi ben presto esauriti, i *Latins* morirono d'inazione. Ma il loro programma, fortunatamente, si salvò dal naufragio. *Alleluja* e *I Disonesti* avevan fatto vibrare evidentemente una corda sensibile. Il Bour lo comprese e risolse di trarre dall'idea presentata dai *Latins* tutto ciò ch'essa poteva dare. Egli si mise in relazione con Marco Praga, pregandolo, di indicargli quei lavori di suoi connazionali e colleghi che più meritassero d' esser conosciuti in Francia. Praga s'affrettò a soddisfare tale domanda, mandando a Bour dei fasci di pubblicazioni. E il signore e la signora Bour si misero a leggere e classificare tutte quelle opere.

..... " lessero diligentemente lavori di Rovetta e di Camillo Antona-Traversi, di E. A. Butti e di Bracco. Essi si fermarono sul *Trionfo* di quest' ultimo, il quale piacque loro per il suo duplice carattere insieme molto " intellettuale „ e molto latino. Inaugurando un ciclo di rappresentazioni drammatiche con un tale lavoro si dimostrava l'intenzione di non metter in scena che opere scelte. Ma bisognava trovare un teatro in cui rappresentare il dramma di Bracco. E, appunto, la *Bodinière* era libera. Il Bour, coll'aiuto di alcuni camerati di buona volontà, allestì rapidamente il *Trionfo*. Le prove si fecero ora in casa dell'uno, ora in casa dell'altro, e più spesso nell' appartamento del direttore. E il lavoro fu recitato più volte sulle scene della *Bodinière*, in *matinées*. Come era da prevedersi, le persone intelligenti che una curiosità di buona lega attraeva a quel teatro, ne uscivano fortemente interessate. Ma queste persone formavano un gruppo ben modesto, e il signor Bour, malgrado tutta la sua energia, avrebbe dovuto rinunciare a perseguir il suo còmpito, se il Cielo, che non detesta il teatro e i commedianti quanto la Chiesa ha voluto per lungo tempo farci credere, non avesse inviato un uomo veramente provvidenziale: il signor Giorgio Lieussou „.

" Giorgio Lieussou è un vivo amatore delle lettere, scrittore per diletto che si trova oggi ad aver messa insieme un'opera drammatica considerevole; ma per una ragione o per l'altra, i direttori dei teatri parigini non avevano mai pensato a rappresentare un lavoro del signor Lieussou. Questi desiderando invece di sottomettere la sua numerosa e varia produzione al

giudizio dei conoscitori, immaginò d'affittare la sala della *Bodinière* per la sera, allorchè M. Bour l'aveva affittata nei pomeriggi per le rappresentazioni del *Trionfo*. Quando M. Lieussou assistette allo spettacolo allestito dal suo conlocatario, si sentì invaso d'ammirazione, da quell' intelligente amatore ch'egli è. Il *Trionfo* era un capolavoro! Il *Trionfo* meritava d'essere dato nello stesso tempo che i lavori del Lieussou! E il signor Lieussou divenne dall'oggi al domani il principale azionista del signor Bour, il suo impresario, il suo *bailleur de fonds*. Ed è così che si fondò il *Théâtre d' Art International*. Bisogna esserne grati dapprima a M. e a Mme Bour, e immediatamente dopo a M. Lieussou.

" Il nuovo teatro aprì le sue porte il 15 ottobre 1902. Esso diede durante la stagione 1902-903 cinque spettacoli, così composti: 1° spettacolo: *Il Trionfo*, di Bracco; *Alleluja*, di Praga; l'*Ecole du déshonneur*, di Rovetta. 2° spettacolo: *Pur une belle nuit* (*Di notte*), di Lopez; *L'Infidèle* di Bracco. 3° spettacolo: *L' Infidèle*, di Bracco; e *Jeunesse*, di Max Halbe. 4° spettacolo : *Les Rozèno*, di Camillo Antona-Traversi. 5° spettacolo: *Lucifero* di E. A. Butti, e *Don Pietro Caruso*, di Bracco. Inoltre, ogni sera, si rappresentò come *lever de rideau* un lavoro in un atto del signor Lieussou. Francamente, gli si doveva ben questo.

" Come si vede, il *Théâtre d'Art International* è stato sopratutto, durante questo primo anno, il Teatro d'Arte Nazionale Italiano. Fatta eccezione d' un lavoro tedesco, non si sono rappresentate che opere italiane. Bisogna felicitare il signor Bour d'aver composto, com'egli ha fatto, il programma di questa stagione inaugurale. Grazie a lui il nostro pubblico ha potuto farsi un' idea della vostra scuola drammatica contemporanea: ha potuto convincersi che si è assai lavorato nel vostro paese da quindici anni in qua, e se i nomi di Bracco, Camillo Antona-Traversi e altri sono stati per esso una rivelazione, tutto fa credere che questi nomi ormai non usciranno più dalla sua memoria ".

Voci del Peristilio

— A Viù, il 24 dello scorso mese, è morto, appena sessantenne, Enrico Belli-Blanes. Come Cesare Rossi, egli balbettò le prime sillabe di attore sul palcoscenico italiano, individuando delle parti di *amoroso.* Come Cesare Rossi fu esposto alle più crudeli *beccate* del pubblico! La sua persona, allora snella, ma lunga, la sua dizione non calda e non facile forse per quel *ruolo*, gli fecero comprendere che la via prescelta non avrebbe condotto a desiderata e giusta meta. Bisognava *darsi* anima e corpo alle parti comiche e il tentativo fu fatto e i primi segni della buona riuscita non tardarono a manifestarsi. Così il Belli Blanes dal rossetto e bianchetto della faccia svenevole dell'amoroso, passò all'inesorabile *parrucca,* iniziando così la via dei caratteristi, che percorse nobilmente fino a raggiungerne la vetta.

Mirabili erano i suoi trucchi, mirabili certi suoi tipi, che rimarranno indimenticabili. Valga per tutto il ricordo di Petillon! In questi tipi gli fu mossa qualche volta la taccia di esagerato, e forse non gli fu mossa a torto, ma nessun attore del suo tempo potè competere con lui in certe impressioni comiche da *pochades*

Era figlio d'arte, e nativo di Foligno.

— Giannino Antona-Traversi ha annunciato ad alcuni amici di aver terminato la sua nuova commedia: *Il marito fedele,* che sarà rappresentata in autunno a Milano dalla compagnia Talli-Gramatica-Calabresi.

— L' *Ondina* di Marco Praga, ha ottenuto bel successo a Roma.

Gli applausi fragorosi, unanimi e le molte chiamate agli artisti dimostrarono come la tecnica teatrale perfetta del Praga, che in alcune scene, raggiunge addirittura il massimo dell'efficacia, avevano vinta ogni resistenza. Al quarto atto gli applausi furono meno caldi, ma mantennero inalterato il successo. Il quale ebbe piena conferma alla replica.

— Anche *I Ciompi* del Soldani hanno avuto al *Nazionale* di Roma, buon successo.

Non è piaciuto a Parigi, all'*Odèon*, il lavoro del Gorki, *Wania.*

— La compagnia siciliana Grasso-Martoglio, è stata festeggiatissima al teatro *Verdi* di Napoli, specialmente in *Malìa*, *Cavalleria rusticana*, *Nica* e *Facci i sceccu.*

— È stato applaudito al *Teatro Nuovo* di Napoli il dramma in un atto del giovane commediografo Libero Bovio dal titolo: *Mala nova.*

— Una bella vittoria ha ottenuto a Torino il nostro Ettore Strinati, con la commedia in 4 atti: *Apostoli.*

— Alfredo Testoni ha già pronti due nuovi lavori: *Duchessina* e *L'Automobile.* La prima è stata rappresentata con successo a Firenzs da Virginia Reiter.

— Si annunzia che Gabriele d' Annunzio si recherà a Nettuno per terminarvi una nuova tragedia intilolata *Ginevra Sforza.*

— Gerolamo Rovetta ha terminato una nuova commedia, dal titolo: *La moglie di sua Eccellenza.*

RIVISTA

Teatrale Italiana

(D'ARTE LIRICA E DRAMMATICA)

Anno III. - Volume VI

ITALIA, 1903

Ai Lettori,

Con il prossimo mese di gennaio 1904, entriamo nel **quarto anno di vita**. *I nostri lettori sanno quali sacrifizii di tempo, di lavoro e di danaro, imponga una pubblicazione come questa, destinata a prescindere da ogni e qualsiasi finalità commerciale, e tutta compresa nella ricerca attiva ed amorevole, e nella esplicazione coscienziosa di una collaborazione speciale, la quale in Italia, se conquista nobili proseliti ogni giorno di più, non può dire di poter contare sopra una larghissima schiera di cultori affezionati.*

A rigore di questa verità, la collezione dei nostri scritti, risultante dagli Indici *finora pubblicati, deve costituire un fatto non comune e pieno di buone promesse per l' avvenire.*

Gaspare di Martino, fondando e dirigendo la Rivista Teatrale Italiana, *ha dedicato a questo lavoro tre interi anni di tempo, non immune di preoccupazioni, abbandonando altre cure, che pure avrebbero richiesta la sua operosità. Ora tali cure sono aumentate, s' impongono, ed egli, serbandosi nella redazione e nell' amministrazione della* Rivista, *una preponderante ingerenza, assicurando ad Essa anche un Comitato di lettura, che vigili sull' esame e la scelta degli scritti, ne affida la direzione ad un giovane pieno di energia e di entusiasmo, che sa votarsi al lavoro, ad Alessandro Lalìa-Paternostro, che agli studii drammatici da un pezzo va dedicando la sua attività e il suo amore.*

La modificazione non reca che maggior contributo di vitalità a questo organismo, salutato con tanta compiacenza, seguito con tanta benevolenza, e siamo sicuri che sarà favorevolmente accolta dalla cortesia dei nostri lettori.

Al 1904, dunque, e, intanto, gradiscano tutti i nostri migliori augurii pel nuovo anno.

La Rivista

INDICE DEL SESTO VOLUME

Marinella Bragaglia

“L’ASSOLTO„

COMMEDIA IN UN ATTO

PERSONAGGI

Raimondo Anselmi
Adelaide, sua moglie
Emma } **loro figli**
Maurizio
Giacomo, fratello di Adelaide
Ettore Albini, avvocato

Tempo presente — A Milano

ATTO UNICO

Sala arredata civilmente; ma senza lusso. — Porta nel mezzo, e altra a sinistra: — dalla stessa parte, un tavolino da lavoro e due poltroncine, sul davanti: — a destra, in fondo, un balcone: — sul davanti, alla parete, un divano, ed una tavola con qualche ninnolo, giornali, volumi, ecc. — il rimanente a piacere.

SCENA I.

Adelaide; **Emma**; poi, **Maurizio**

Adelaide *è seduta presso il tavolino, e ha un ricamo in mano, che appoggia inerte sulle ginocchia, come affranta da un dolore, che le tolga le forze* — Emma, *in piedi, presso la tavola a destra, termina di leggere un giornale, e lo lascia cadere, asciugandosi furtivamente una lacrima — Pausa.*

Emma — *(scotendosi, e origliando con ansietà)* Una carrozza! *(corre al balcone)*.

Adelaide — *(scotendosi egualmente, con la stessa ansietà)* Chi è?

Emma — *(con speranza)* Maurizio!

Adelaide — *(alzandosi con trepidanza)* Solo?!

Emma — *(disillusa)* Solo!

Adelaide — *(ponendosi una mano al cuore)* Solo!!

Emma — *(correndo a lei, che vacilla, e gettandosi spaventata tra le sue braccia)* Oh, mamma... mamma!

Maurizio — *(Entra e le due donne gli muovono ansiosamente incontro).*

EMMA }
ADELAIDE } *(insieme, con ansia)* E così?!.. e così?!

MAURIZIO — *(con sollecitudine affettuosa)* Il verdetto non fu ancora pronunziato!

(Sospiro di sollievo delle due donne)

...Siamo appena al *riassunto* del Presidente...

EMMA — *(addolorata)* E perchè sei venuto via?

MAURIZIO — Non potevo più resistere!... Volevo rivedere la mamma... *(con movimento di affetto)* Stamattina mi ha fatto tanto paura!...

ADELAIDE — *(abbracciandolo)* Povero Maurizio!... (*con isforzo*) Ma ora... mi sento meglio... Ci sono speranze?

MAURIZIO — Sì!.. *(a* EMMA*)* La difesa del tuo Ettore ha proprio impressionato i giurati... *(con fuoco)* Che ingegno... e che cuore!... Ha saputo commuoverli... non solo, ma anche convincerli.... senza dubbio... Mai, mai... è stato così felice!

ADELAIDE — *(sollevata)* Oh, Ettore ci vuol bene... a tutti! (*quasi sorridente, verso* EMMA, *che volge altrove il capo con mestizia).*

MAURIZIO — (*c. s.*) E ce lo ha provato!... Quanto ha fatto per noi in questi giorni!... Più di un figlio!... (*a* EMMA) Egli non poteva darti maggior prova d'amore!... Ora sì, mi sono convinto io pure che ti renderà felice... Lo credevo un ambizioso soltanto, invece, oggi, ho capito che è anche un uomo di cuore...

ADELAIDE — *(con calore)* Oh, sì... sì!...

(EMMA *cerca di nascondere il proprio turbamento, aggirandosi qua e là per la scena*).

MAURIZIO — E se verrà assolto, lo dovremo a lui...

ADELAIDE — (*spaventata*) *Se*?.. Hai detto *se*?.. Dunque, dubiti ancora?

MAURIZIO — (*nascondendo un triste pensiero*) Tutt'altro, mamma!... Io spero... Ma il dubbio e la speranza adoperano spesso lo stesso linguaggio... perchè sono egualmente lontani dalla certezza...

ADELAIDE — (*con angoscia*) Dio!.. Dio!

MAURIZIO — (*affettuoso, ma triste, mal suo grado*) Però non bisogna disperare... quando si dubita... (*riprendendosi*) cioè... quando si teme... (*con isforzo*) Via... via... sii ragionevole... per me almeno... e per Emma... (*a questa*) E tu non avvilirti... Cerca, anzi, di sostenerla... Manchi di coraggio proprio all'ultimo... mentre avevi tanta fede prima!... Su... su!... Fatevi animo! (*le abbraccia*) Io torno laggiù... e questa volta.. vedrete... non ritornerò solo!... *(fugge, commosso, dal mezzo).*

(ADELAIDE *ed* EMMA *restano un momento interdette*)

ADELAIDE — Come te!... Anche tuo fratello ha le stesse parole... "Speranza... dubbio „... ma la parola... la parola che io attendo...

EMMA — Che lo assolveranno?... Ebbene, sì.... adesso, consolati, mamma... sì, adesso... io sento... sento proprio che lo assolveranno... È questa la parola che volevi?... Non rispondi?...

ADELAIDE — *(dopo una pausa)* No!... Non è questa...

EMMA — Ma qual' è, allora... Dio mio?

ADELAIDE — *(tremante)* Assolto... o condannato... credi tu... credete voi... che vostro padre sia colpevole?

EMMA — *(con islancio)* Lui!... Lui colpevole?!... Ah, no!... E darei la vita perchè la sua innocenza fosse, non solo proclamata, ma riconosciuta da tutti... da *tutti*... comprendi?

ADELAIDE — *(confusa)* Credi dunque che io non divida la tua fede?

EMMA — *(nervosa, turbata)* Ma no... non parlo di te!... Via, non interrogarmi, ora... Non so io stessa quello che provo... non so quello che dico!... Dopo tante commozioni... mi sento come ammalata... *(con le lacrime nella voce)* Ma non è nulla... guarirò subito... appena sarà qui... perchè... vedrai... lo assolveranno... sta sicura!... *(con esitazione)* Ettore... lo ha promesso... E tu sarai felice... E Maurizio anche... e... tutti... tutti... *(sforzandosi di non piangere)* Pochi momenti ancora... e *questo* martirio *(con angoscia)* spero... sarà finito!... *(con grande dolore, corre al balcone, dove piange in silenzio)* *(fra sè)* Tutti... tutti... lo credono colpevole!...

ADELAIDE — *(fissandola)* *(tra sè)* Anche *lei* dubita di suo padre!

SCENA II.

Giacomo e Dette

ADELAIDE — *(a GIACOMO, che compare sulla porta di fondo, mentre EMMA è sempre al balcone)* Dunque?!

GIACOMO — Dunque... la mia opinione è questa: che Raimondo sarà assolto; ma che tu sei rovinata.. Due terzi della tua dote... con l'*ultimo* sacrifizio di quest'oggi... se ne sono andati...

ADELAIDE — Con l'*ultimo*?... Quale?... Non comprendo!... Non era... tutto definito?... I signori Moser e Lental non sono stati reintegrati nelle loro ventiduemila lire di danni?

GIACOMO — Sì.. e... l'ho detto prima... e lo ripeto: fu un errore!... Se ne poteva risparmiare, forse, la metà... con gli stessi vantaggi...

ADELAIDE — Ma Raimondo... come cassiere... benchè innocente... era civilmente responsabile...

GIACOMO — Data l'innocenza... no!

ADELAIDE — A rigor di codice, forse!... Io non me ne intendo... ma... a rigor di coscienza...

GIACOMO — A rigor di... coscienza... Tu, però, non avevi nessun obbligo di pagare per lui... Tu... madre di due figli... de' quali l'uno è ancor troppo giovane per guadagnarsi la vita... e l'altra alla vigilia di prender marito...

ADELAIDE — Ma... e se Moser e Lental non avessero voluto cedere?...

Se si fossero costituiti *parte civile*... e mostrati inesorabili... benchè ingiusti... verso Raimondo?

GIACOMO — Non parliamone più!... Cosa fatta... capo ha!... Oramai, tu hai ottenuto il tuo intento... e così *completamente*.. che... invece di mostrarsi inesorabili... e ingiusti... essi si mostrarono... *maravigliosi*... ammettendo persino soltanto a suo carico una... serie di sbagli!!... Già!... Trattandosi d'un *cassiere*... una piccolezza di 22 biglietti da mille in più... o in meno... la si spiega... facilmente.. con somme consegnate alla mano ai signori Moser e Lental... senza registrarle... con pacchetti di *banconote* incassate senza contarle!... Sbagli evidenti, che possono accadere... per anni e anni di seguito a un galantuomo... senza che nessuno se ne accorga!

ADELAIDE — Tu hai sempre odiato mio marito!

GIACOMO — Hai torto di dire così!... Quando tu lo hai voluto sposare... io ero contrario a quel tuo matrimonio, perchè... infine... Raimondo non era che un meschino contabile del nostro negozio... e mi pareva che tu potessi aspirare a un partito migliore... Tuttavia, l'ho sempre stimato intelligente e... onesto!... Oggi, non faccio che... tener conto di... certi dati di fatto!... Tu sei sua moglie... Vuoi esser cieca... anche su questi?... Non vuoi sentirne parlare?... Hai ragione!... Nessuno, del resto (*sottolineando le parole*)... fuori di te... ha diritto di sapere dove, e come, caso mai, Raimondo abbia speso quel danaro che tu hai dovuto rimborsare... per lui...

ADELAIDE — Quel danaro... io non lo rimpiango!

EMMA — (*che si è avvicinata*) E neppure i tuoi figli...

GIACOMO — (*a* EMMA) Ah!... eri... là?

EMMA — Sì!... E... ve ne prego, zio... vorrei che questa fosse l'ultima volta che voi parlate di mio padre *qui*, come avete fatto finora...

GIACOMO — *Qui?*... Ma credi forse che io ne parli... così... fuori?... Oh, fuori, dalle mie labbra non è mai uscita una parola contro di lui!... Ma, *qui*, non sono io della famiglia?... Non ho io fatto per voi...

ADELAIDE — Sì... hai ragione... E tu sai la mia gratitudine... e quella di tutti...

GIACOMO — Non ho fatto altro che il mio dovere... Ma è mio dovere, anche, provvedere all'avvenire, facendovi toccare la realtà delle cose... Credete voi che Raimondo, dopo questo processo, troverà facilmente un impiego?... Sì... sì... ammettiamo ch'egli sia innocente... Ma il mondo non siamo noi... ed egli ha bisogno del mondo... il quale, pur troppo, crede difficilmente alle asserzioni... poco disinteressate di gente come i signori Moser e Lental!

EMMA — Il mondo!... Il mondo!... Colla fede, si vince tutto... e purchè noi si creda nella sua innocenza... Tu... la mamma... Maurizio... io... Ettore...

GIACOMO — Ettore?... Bah!... Oh, Ettore è davvero un grande avvocato!... Parla come un apostolo... e agisce come una volpe!... Oh,

come sa impressionare i giurati... già, lui non vuol esser pagato.. Dio guardi!... ma si è associato un collega, col quale dividerà... naturalmente... la gloria d'aver difeso un... innocente!

EMMA — Innocente!... Sì!... A malgrado di tutti, *fuori*... e *qui*... perchè tutti... tutti... ad alta voce... o a fior di labbra... lo vedo bene... lo credete colpevole... Ebbene, credetelo pure... tutti... tu, Maurizio... persino tu, mamma... persino Ettore... poichè agisce come fa... tranne io... sua figlia! (*torna al balcone, e dà in uno scoppio convulso di pianto*).

GIACOMO — Ah... ecco Ettore!

EMMA — (*con un grido di gioia, asserenandosi*) Il babbo è salvo... è salvo! (*guardando nella strada*).

ADELAIDE — (*giubilante e commossa*) Mio Dio!... ti ringrazio!... (*corre verso* EMMA. — *Madre e figlia si gettano nelle braccia l'una dell'altra e corrono verso la porta.* — GIACOMO *rimane a sinistra*).

SCENA III.

Ettore e Detti

ETTORE — (*entra correndo dal mezzo*) Sarà qui a momenti...

ADELAIDE — (*con un grido di gioia*) Assolto?!

(EMMA *non può parlare dalla commozione*).

ETTORE — (*guardando* EMMA) Assolto!... Appena finita la lettura del *verdetto*, sono corso via... Volli essere il primo a darvi la buona notizia...

ADELAIDE — (*lo abbraccia piangendo*) Grazie, Ettore!... Grazie, figlio mio!

GIACOMO — (*a* ETTORE) Lo liberano subito?

ETTORE — Subito... (EMMA, *sopraffatta dalla commozione, torna al balcone per essere la* prima *a rivedere il padre.* — *I tre fanno gruppo a sinistra*). Maurizio verrà con lui...

ADELAIDE — (*a* GIACOMO) Dopo dieci mesi di angoscia!... Mi sembra di sognare! (*si pone una mano al cuore, e si abbandona sulla sua poltroncina*) Libero!... Libero!... (*come parlando a sè stessa*).

GIACOMO — (*le siede accanto, e sorridendo*) Se Dio vuole, è finita bene! (*parlano tra loro.* — ETTORE *si è allontanato verso il balcone.* — EMMA *comprende che vuol parlarle, e viene sulla soglia:* — *si scambiano piano le " battute " seguenti*).

ETTORE — Ho mantenuto la promessa... Tuo padre è assolto!

EMMA — (*commossa, ma contegnosa, dandogli la mano*) Grazie!... So quanto vi deve la mia famiglia... Non me ne dimenticherò mai!

ETTORE — (*insistendo a darle del " tu "*) E mi perdoni d'averti dato un gran dolore?

EMMA — Non è colpa vostra!... Anche voi lo credete colpevole...

ETTORE — (*più riservato*) Non mi serbate rancore per questo?

EMMA — (*assai triste*) No!... Per me, sarete sempre il salvatore di mio padre...

ETTORE — Allora... (*imbarazzato*) posso sperare che resteremo amici.. che ci rivedremo qualche volta?

EMMA — Ah, no!... Mai!... (*gli porge la mano*) Addio!

ETTORE — (*interdetto*) Addio!

EMMA — (*fredda, serrandogli la mano*) Per sempre!... (*lo lascia.—*ETTORE *rimane confuso*).

SCENA IV.

Raimondo; Maurizio e Detti

RAIMONDO — (*dall'interno*) Adelaide!... Emma!

EMMA — (*con un sussulto di gioia*) Ah!... (*gli corre incontro*).

ADELAIDE — (*si alza; ma la commozione le toglie le forze, e la parola*).

ETTORE — (*dà a vedere il disappunto di trovarsi presente, e rimane a destra, in disparte*).

RAIMONDO — (*entra di corsa, e prende tra le sue braccia* EMMA *che copre di baci*) Emma!... Adelaide!... Chissà quanto avete sofferto! (*è soffocato dalla commozione*).

ADELAIDE — (*parlando a stento*) Se non sono morta... è un miracolo!

RAIMONDO — (*dando la mano a* GIACOMO) Guai... se non ci fossi stato tu a confortarla, tu... (*stringendo, con effusione, la mano a* ETTORE) e il mio salvatore!

(GIACOMO *ed* ETTORE *restano un poco interdetti. —* EMMA *rimane fredda. —* ADELAIDE, *per troncare il discorso, vedendo la posizione di* GIACOMO, *si avanza*).

ADELAIDE — Ora, grazie a Dio, è finita!

RAIMONDO — Oh, sì... *grazie a Dio*!.. Grazie di avervi fatto versar tante lacrime! (*a* EMMA) La giustizia divina è una favola... come la giustizia umana...

GIACOMO — (*brusco*) Non dovresti dirlo tu... che sei stato assolto!...

RAIMONDO — Lo dirò sempre, invece!.. Non dovevano processarmi, se erano giusti!

GIACOMO — Eh!.. c'era chi ti accusava...

RAIMONDO — E per questo?!.. Durante la prima *Istruttoria* non sarebbe stato difficile capire che l'accusa era insussistente... e scorgere quella luce che ha illuminato i *giurati*.. dopo otto mesi!.. Non è vero? (*a* ETTORE)

ETTORE — (*freddo*) Certo!

EMMA — (*con tenerezza*) Quanto devi aver sofferto!

RAIMONDO — (*siede nel mezzo, e attira a sè, dolcemente,* EMMA) Non puoi immaginarlo!... Prima, il dolore dell'accusa; poi, la disperazione del carcere... e il supplizio degl' *Interrogatorj*.. e lo spavento di ri-

manere impigliato in quella rete d' insidie... Ma... più di tutto... la vergogna... e la tortura... di questi tre giorni di dibattimento!.. Mi hanno oscenamente strappata l' anima a brandelli!.. Quel *Presidente*, che, per far ridere la folla, la quale accorre alle *Assisie* per divertirsi... t' interroga motteggiando su' più intimi particolari della tua vita... e ti obbliga a rispondere, in pubblico, a domande.. che il migliore de' tuoi amici non oserebbe farti a quattr' occhi!... Que' *testimonj* suggestionati a rammentare quanti *bock* di birra ha bevuto l' imputato in una sera.. e quanti soldi ha dato di mancia a una *chellerina!*... Quel *Pubblico Ministero* che, per far pompa di abilità e d' ingegno, volge ogni circostanza in prova di colpabilità!... In conclusione: " il vuoto di cassa esiste „... Apparentemente sì; e mi dichiaro responsabile della somma... Come osate dire *apparentemente*, se le *22.000 lire* non si sono trovate in cassa? Un caso di negligenza, forse, nella tenuta de' libri... Appunto " negligenza premeditata „... O una svista nel contare il danaro... " Cercate un altro pretesto! „... Ma tanti anni di condotta irreprensibile. Ipocrisia, astuzia... per iscroccare la fiducia de' vostri principali... e assicurarvi, un giorno, l' impunità! „... Ma di questa somma, che avrei rubato, che cosa ne ho fatto?.. Dove l'ho messa? Come l' ho spesa? " È facile il supporlo: l' avete spesa per i vostri vizi.. per le vostre turpitudini.. ingannando anche vostra moglie con la vostra finta onestà! „ *(con ira)* Sì... sì!... ha detto anche questo!.. (*Movimenti diversi:* — GIACOMO *ed* ETTORE, *che hanno mantenuto fin quì un contegno freddo, a questo punto, dànno un' occhiata, il secondo a* EMMA *che protesta; il primo, ad* ADELAIDE, *la quale rimane colpita*— MAURIZIO *china il capo.*—RAIMONDO, *senza avvedersi di nulla, continua con crescente calore e commozione*).

...E, quando io... indignato contro l' infame insinuazione... l' ho interrotto con un grido di protesta...

GIACOMO — *(in senso equivoco)* Era naturale...

RAIMONDO — Bene: sai tu che cosa mi ha risposto, rivolto a' giurati, sottolineando ogni parola con la più profonda ironia? " Ma ammettiamo pure che nessuna passione colpevole... che nessun vizio.. abbia spinto l' imputato al delitto: ma, quando avremo immaginato un movente meno abjetto a questo delitto, lo distruggeremo perciò? Non sarebbe certo il primo marito *virtuoso*... il primo padre affezionato... che la sua stessa tenerezza per la famiglia trascina al furto... per soddisfare a' capricci *costosi*... al lusso della moglie e delle figliuole! „.

(EMMA; GIACOMO; ADELAIDE *protestano sinceramente indignati.*— RAIMONDO *continua, rivolto alla figlia, con la massima ira.*)

...Capisci?!.. Non solamente sopra tua madre... ma fin sopra di te... ha osato (*con entusiasmo e riconoscenza*) Oh, ma come gli ha risposto Ettore!... Benedetto!... Lo ha fulminato a dirittura!.. per-

chè in lui vibrava l' eloquenza del cuore... Come ha parlato di tua madre e di te!... Piangevano tutti...

ETTORE — *(imbarazzato)* Non ho fatto che il mio dovere!.. Ma ora non parliamo più del passato!... Mettetevi l' animo in pace... ne avete bisogno!.. Io corro allo " studio ", dove sono aspettato...

RAIMONDO — Ritornerai questa sera?

ETTORE — Non so!.. Ho molto lavoro arretrato... Ci vedremo certo... domani...

(per fuggire: — porge la mano ad ADELAIDE, *che glie la stringe con effusione: —* RAIMONDO *lo abbraccia: —* MAURIZIO *lo saluta affettuosamente felice com' è della assoluzione del padre: —* EMMA *e* GIACOMO *si mostrano freddi; egli esce molto turbato).*

SCENA V.

Detti; meno **Ettore**

ADELAIDE — (a RAIMONDO) Vuoi prendere qualche cosa?

RAIMONDO — No, no!.. Non ho bisogno di nulla!... Mi dispiace assai che Ettore oggi, non possa essere de' nostri!.. Il processo si è svolto fra tante insidie, che senza di lui, io correvo pericolo di essere condannato... Ah, non sarebbe stata la prima volta che avrebbero condannato un innocente!..

ADELAIDE — Ora, ti abbiamo *qui*... se Dio vuole!

EMMA — E non ti porteranno più via!

RAIMONDO — (*a* EMMA) Sei contenta che io sia tornato?

EMMA — Puoi domandarlo?... (*gli getta le braccia al collo, e lo bacia con effusione*).

RAIMONDO — (*ad* ADELAIDE *e a* MAURIZIO. — *Essi vanno a lui con grande impeto d' affetto*) ...Come sono felice di vedervi tutti intorno a me! *(attirandoli a sè tutti e tre)* ...Come sento di volervi bene!.. (*ad* ADELAIDE) Povera mia Adelaide... poveri miei figli... quanti dolori... quali sacrificii per me!

EMMA — *(pronta)* A me non importa nulla!

MAURIZIO — E io non ci penso nemmeno!

RAIMONDO — Moser e Lental sono stati esigenti, sì!... Ma che fare?... Essi credevano in buona fede che quel danaro fosse mancato... io n' ero responsabile... e bisognava rimborsarlo... Diversamente, non m' avrebbero ridato il mio posto... e... allora... come si vivrebbe?

GIACOMO — Anche in questo, per altro, quei Signori... si sono mostrati senza pietà...

RAIMONDO — Perchè?

GIACOMO — Perchè il tuo posto di *cassiere*, nel loro banco, non lo hai più... Ne hanno preso un altro...

RAIMONDO — Provvisorio...

GIACOMO — No, no!... *stabile*...

RAIMONDO — Ah, non è possibile!... Avevano promesso...

GIACOMO — Prima di riavere il danaro... Oh, lo ripetevano spesso, infatti! : “ Se sarà assolto, come speriamo, riprenderà il suo posto al banco! „ ...Ma, oggi non dicono più così!

RAIMONDO — (*con forza*) Ah!.. Moser e Lental non sono persone da rimangiarsi la loro parola!

GIACOMO — (*amaramente*) No!... ma hanno trovato il pretesto per non mantenerla...

RAIMONDO — (*sorpreso*) E quale?

GIACOMO — Il tuo sistema di difesa... Dicono che, rimproverandoli in certo modo di negligenza nella tenuta de' *libri*... di trascuratezza nel *controllo*... di regolare tutti gli affari con sistemi *troppo patriarcali*...

RAIMONDO — Ma era la verità!... Senza contare che era l'unica mia difesa, la quale non ledeva affatto il loro onore...

GIACOMO — (*pronto*) Ma danneggiava grandemente la loro azienda... per cui si sono creduti in diritto di scrivere a' loro clienti per ismentirti; asserendo di non averti contraddetto in *Corte d'Assisie* per salvarti... E, dopo ciò, capirai, se domani ti riprendessero, proverebbero che tu hai detto la verità!

RAIMONDO — (*agitato*) Sicchè... dopo di averli serviti fedelmente per tanti anni... mi fanno pagare *22,000 lire*... che *non* dovevo... e mi mettono sulla strada?!.. Oh, mi sentiranno!

GIACOMO — (*brusco*) Ti consiglio di non cercare nemmeno di vederli..

RAIMONDO — Perchè?

GIACOMO — (*imbarazzato*) Perchè... ti accoglierebbero male... e non otterresti nulla!...

RAIMONDO — (*cominciando ad avvilirsi*) Ma... se non ho l'impiego.. come si vive?

MAURIZIO — A Milano non c'è solamente il banco *Moser e Lental*..

RAIMONDO — Lo capisco... ma se essi mi chiudono la loro porta... non sarà facile trovare chi mi apra la sua!

GIACOMO — Pur troppo, no!.. Il processo ha fatto chiasso... e... non appena si pronuncierà il tuo nome...

RAIMONDO — (*con impeto*) Ma *io*... sono stato riconosciuto innocente!

GIACOMO — Cioè... già... assolto!... che vuoi?... Il fatto di essere stato processato... pur troppo!.. non si può distruggerlo... e basta, da solo, per farti chiudere molte porte...

RAIMONDO — Per cui, assolto dai *giurati*... sarei sempre... e per sempre egualmente condannato dagli altri?!

GIACOMO — Non dico questo... ma... tu sai bene... il mondo è il mondo.. e bisogna accettarlo, pur troppo, brutto com'è!.. sarebbe meglio... emigrare... Che ne dici? (*ad* ADELAIDE, *addolorata come gli altri, che secondano variamente la scena*).

RAIMONDO — (*con calore*) E dovrei subire la vergogna di una fuga?

GIACOMO — Se fosse necessario... per l' avvenire della tua famiglia...

RAIMONDO — (*dopo una pausa*) Alla mia famiglia provvederò meglio restando... perchè (*con esplosione di sincerità*) non ho *rubato io*. . e non si lascia morir di fame un galantuomo... *ingiustamente* accusato!

GIACOMO — Quando tutti ne fossero persuasi... Ma... via... non illudiamoci... l' assoluzione ti ha reso alla libertà... ma non ha convinto chi non crede... anche a torto... alla tua innocenza...

RAIMONDO — Come?!.. Dopo che fu provato..?

GIACOMO — Provato che cosa?!..
(*agli* ALTRI, *che vogliono impedirgli di proseguire*) ...È meglio parlar chiaro... perchè sappia come regolarsi.

RAIMONDO — (*agli* ALTRI) Ma sì... sì... lasciatelo parlare!... Va avanti...

GIACOMO — *Provato che cosa?* dicevo... o, almeno, *provato per chi?*... T' immagini che il Presidente, i Giudici, il Procuratore-generale, la Camera di Consiglio, la Sezione d' accusa... tutta quella gente... insomma... muterà convinzione... solo perchè i *Giurati*... a maggioranza d' un voto... hanno detto: *no?!*

RAIMONDO — Ma non è quella gente che deve mutare convinzione sul conto mio!

GIACOMO — Ammettiamo pure che, qualche persona onesta, seria, imparziale, si sia persuasa della tua onestà... Ma che cosa speri dalla folla degli scettici, de'nemici, de'maligni, avidi di scandali... che ascoltano con voluttà le accuse... e non prestano mai orecchio alle discolpe?!

RAIMONDO — Ma il verdetto...

GIACOMO — (*pronto*) Arriva troppo tardi!.. Quando ognuno ti ha già condannato nella propria convinzione...

RAIMONDO — (*con iscoraggiamento*) È vero, pur troppo!.. (*con impeto*) Oh, se l' *Istruttoria* fosse pubblica!... Come avrei dissipato, fin dal primo momento, ogni dubbio.

GIACOMO — Lo credi?

RAIMONDO — E tu ne dubiti?!... Non ti sembra un avanzo di barbarie questo dell' istruire i processi *in segreto?*.. permettere che un uomo solo... giudichi un altr' uomo... e ritenerlo infallibile!... Come se tutti non fossimo soggetti a fallire... come se appunto la prevenzione di trovare in ogni imputato un colpevole... non lo conducesse... più facilmente degli altri... a errare nel suo giudizio!

GIACOMO — Non dico di no! .. Ma, finchè l' *Istruttoria* sarà *segreta*, succederà così...

RAIMONDO — (*al colmo dell' avvilimento*) Dunque... emigrare!?.. Andar lontano?!.. dove nessuno mi conosce?... cambiando nome, forse anche?.. E .. *solo*... s' intende!

GIACOMO — (*commosso*) Ah, no!.. Con la tua famiglia...

MAURIZIO — (*turbato con islancio*) Verremo con te... anche in capo al mondo...

RAIMONDO — Tu!

ADELAIDE — Tutti!

RAIMONDO — Maurizio... e tu... sì!.. Ma Emma?!.. Come potrei vivere tanto lontano da lei?!

EMMA — (*stringendosi a lui con affetto intenso*) Oh, io non ti lascio!

RAIMONDO — Ed Ettore?... Non puoi già pretendere che emigri... per far piacere a me.... lui... che a Milano è già sulla via della fortuna...

EMMA — (*risoluta*) Ebbene... Ettore resterà quì!

RAIMONDO — (*sorpreso, come gli altri*) E il vostro matrimonio?

EMMA — (*facendosi forza*) Non se ne parlerà più!

RAIMONDO — (*protestando*) Ah!.. Ma che dici?!.. Io non accetterò mai il vostro sacrificio!.. E... poi... pensa che il tuo matrimonio con l'avvocato a cui devo la mia libertà... sarà la più solenne conferma della mia innocenza!

EMMA — Quando tu fossi lontano... a che gioverebbe?

RAIMONDO — (*dopo un momento di pausa, tremando, come chi teme d'avere scoperto un filo che deve condurlo a una atroce verità — a* EMMA) Guardami bene... e rispondimi la verità... sì... è vero... tu ami tuo padre... lo so!... Ma tu amavi Ettore... lo amavi profondamente... fin da due anni... e, una fanciulla come te, non rinunzia così facilmente, anche per il più vivo affetto figliale... all'uomo prescelto dal suo cuore!.. E non vi rinunzia proprio nel giorno in cui essa gli deve la più grande consolazione... quella d'averle appunto salvato il padre, che adora... e non vi rinunzia... no.. così facilmente... proprio nel giorno in cui la fronte di quell'uomo... prescelto dal suo cuore... è illuminata da un raggio di gloria!... E Ettore... poi?.. Se tu puoi far violenza al tuo amore... hai, forse il diritto, senza mancare alla tua coscienza, di disporre del suo?.. E lo permetterebbe egli... così... facilmente... come fai tu?.. No.. no!... Egli non è uomo da rinunciare, senza ribellarsi, a una fanciulla... come te!... Ma... rispondimi... rispondimi... la verità!... Come, dunque... perchè tu non lo ami più?... poichè, soltanto se tu non lo ami più, puoi rinunciare a lui!.. Oppure: come, perchè egli non ti ama più?... poichè, soltanto per questa ragione, egli potrebbe rinunciare a te?.. Che è accaduto fra voi?... Che mistero è questo?... Parla!...

EMMA — Sì!... Io... lo amo... ma non posso stimarlo... più!

RAIMONDO — Lui!... Lui!...

EMMA — ... Non so se egli mi ama ancora... So che, pochi minuti fa, si è... congedato per sempre... da questa casa!

RAIMONDO — (*sorpreso, come* ADELAIDE *e* MAURIZIO) Ettore?.. Possibile?.. Ma... perchè? Parla... rispondi!

EMMA — (*con ischianto*) Ah, non chiedermi di più... te ne supplico!.

(*si getta, scoppiando a piangere, nelle braccia di* ADELAIDE)

RAIMONDO — Non chiedere di più ?!.. Ma io non posso... non posso !... Ma non comprendete la mia angoscia... la mia tortura ?... Esse sono peggiori d'.ogni condanna !.. Cos' è questo bujo intorno a me ?.. Io voglio.. voglio... voglio romperlo !.. Ah, fatemi morire... fatemi morire di dolore... ma ditemi la verità !..

GIACOMO *e* MAURIZIO — (*insieme*) Calmati !

RAIMONDO — Parlate... parlate !

GIACOMO — (*grave*) Tu lo vuoi... Sai chi ha insistito perchè i Moser e Lental fossero soddisfatti senza objezione, non ostante ogni mia protesta ?... Ettore !

RAIMONDO — *(come cercando scusare tale operato, per coonestare tutto ciò)* Egli temeva che non agevolassero la sua difesa... E voleva esser sicuro... Certo... poteva... Ma.. poichè *voleva*, ripeto, *essere sicuro* di strapparmi a quegli spietati...

GIACOMO — Sai quanto ha chiesto... non per sè... ma per il suo collega ?... ottomila lire...

RAIMONDO — Una somma così...

GIACOMO — ... Enorme ? è la parola... ed è giusta !.. Ma le *8000* divennero, all' ultimo momento, *12,000*... Temeva !

GIACOMO — (*scosso*) Ah !... (*poi, rimettendosi*) É ignobile... sì, ignobile ! lo confesso !... Ha agito male... molto male... ma... tuttavia... io spiego... se non scuso... il perchè lo ha fatto !... Non sono io che posso condannarlo !... Posso rimproverarlo soltanto d' aver avuto troppa... paura de' miei nemici !... Egli si sentiva così forte nella sua convinzione della mia innocenza !

GIACOMO — Ebbene... pur troppo... questa convinzione...

RAIMONDO — (*con azione analoga*) Questa convinzione ?!!

GIACOMO — Lo ha... abbandonato...

RAIMONDO — No... no !.. Menzogna !.. È impossibile !

GIACOMO — (*a* EMMA) La sua lettera... (EMMA *gli dà una lettera*)—(GIACOMO *la porge a* RAIMONDO) Hai voluto... la verità ?.. Eccola !

RAIMONDO (*leggendo febbrilmente*) " Da principio, lo credevo innocente; " e mi sentivo sicuro di salvarlo. Oggi, farò di tutto... e, ti giuro, " lo sento che lo salverò !... Ma più studio il suo processo... e più mi convinco... della... sua colpa ! „... Ah !.. (*cade a sedere col volto tra le mani, colto da un fremito terribile, battendo i piedi ecc; — poi, alzandosi di scatto*). E io... io vi dico che sono innocente !... Che non ho rubato mai, mai !... Che quanto Moser e Lental hanno afiermato... è la verità !!.. Che essi potevano, sì, farmi del male... tacendola, svisandola !... Che *il loro* fu un ricatto !... Che *loro... loro* sono i veri colpevoli !.. E che *io... io*... (*soffocato da' singhiozzi*).

GIACOMO — Adesso... possiamo crederti... ma...

RAIMONDO — (*rialzando il capo con nobile fierezza*) Adesso ?!.. Ma prima.. no... nessuno ?... Nessuno ! (*andando verso* MAURIZIO) Neppur tu, nevvero ?... Neppur tu che sei mio figlio ?!.. Rispondi... rispondi,

MAURIZIO — (*esitando*) Ma... io...

RAIMONDO — (*fuori di sè, slanciandosi sopra di lui, trattenuto da* GIACOMO) Ah .. snaturato!... Basta!.. Taci... taci... taci!... La tua esitazione nel rispondermi val più d' ogni esplicita confessione!... In ginocchio... in ginocchio dinanzi a tuo padre!.. (MAURIZIO *fa per piegare le ginocchia*) No!... No!... Nemmeno questo... voglio da te!.. (*cadendo a sedere*) Ah!... dovevate lasciarmi condannare!... Ogni pena.. sarebbe stata ben inferiore allo *strazio* di sapermi creduto colpevole da voi! (*piange come un bambino. — Grande azione. —* TUTTI *gli si aggruppano d' intorno*).

ADELAIDE — (*accarezzandogli il capo*) Raimondo... perdonaci!

RAIMONDO — (*azione — alzando la testa*) Perdonare... io... a voi?... Perchè?... Tutto era contro di me!.. Ora... lo so... voi mi credete... Ma... aimè!... là dove il dubbio è passato... le sue tracce non si cancellano più!... Oh, com' è odiosa la vita!... (*guardandosi intorno*) Quanta rovina... per me?!... (*a* ADELAIDE) Tu... povera... (*a* MAURIZIO) Tu... con un nome che una assoluzione macchia... invece di tergere!.. (*a* GIACOMO) Tu... che desideravi imparentarti con altri.. ben diverso di me!.. (*a* EMMA) E tu... col cuore spezzato!... Ah, no... no!... Non sono io che devo perdonare a voi... ma voi... a me!.. E perdonatemi tutti se il dolore mi portò sulle labbra qualche parola crudele!.. Dopo quello che ho sofferto... io speravo di tornar libero, felice... in seno alla mia famiglia... e... in vece... (*brancicando la lettera di* ETTORE) mi aspettava questo colpo atroce (*alzandosi, esaltato*) Ma verrà il giorno in cui tutti dovranno dire: " Era innocente!.. " (*passeggia febbrilmente*) Oh... se verrà!.. Come? Non lo so!... (*torvo*) Ma... troverò ben io il mezzo... oggi... o domani... (*appoggiandosi*) Domani???

ADELAIDE — (*spaventata, accorrendo a sorreggerlo come gli altri*) Raimondo Raimondo!.. Calmati... Ti senti male?...

RAIMONDO — No... no!.. Ma ho bisogno di riposo... Mi sento debole... debole...

GIACOMO — Oh, insomma... dà un po' retta anche a me!... Tu ti fai ora, del cattivo sangue inutilmente... Tutti... adesso... quì... ti crediamo... e tutti lotteremo... vedrai... perchè anche il mondo cambi... caso mai... d' idea sul tuo conto... Ma il primo a lottare devi essere tu... Capisci!... Dunque, coraggio... e comincia da oggi.. E, oggi, che sei tornato, festeggiamolo fra noi... Animo su!.. Preparate il pranzo...

RAIMONDO — Hai ragione!.. E, in tanto che lo si prepara, lasciatemi... Io mi stenderò su quel divano... e mi prenderò una mezz' ora di riposo...

EMMA — E io rimango a vegliarti..

RAIMONDO — (*con forza; poi sforzandosi di sorridere*) No!.. se tu rimanessi, io parlerei con te... (*abbracciandola*) e non dormirei...

EMMA — Babbo, io voglio rimanere..

RAIMONDO — (*alterato*) E io non voglio!.. Lasciatemi solo!.. Non capite che ho bisogno di solitudine... di quiete.. di sonno!.. (*duramente; poi, pentito, fa un passo verso i* SUOI, *che si ritirano intimoriti: allora, essi vorrebbero slanciarsi per abbracciarlo; ma* RAIMONDO, *vinto dalla commozione, volge loro le spalle, e, con la mano, quasi dice loro. " Più tardi; più tardi!* „).

EMMA — (*piano a* MAURIZIO, *con gli occhi fissi nel padre!*) Maurizio, io ho paura!

(*seguono gli* ALTRI, *parlando a bassa voce*)

SCENA VI E ULTIMA

RAIMONDO — (*immobile, commosso, presso il divano, senza vederli, li sente allontanarsi:—al romor della porta che si chiude, esausto dallo sforzo scoppia in lagrime, e cade seduto: — poi, a un tratto, pauroso di essere spiato, si asciuga in fretta le lagrime e corre all' uscio di fondo: lo spalanca: si rassicura, e torna verso la tavola: sorride amaramente e mormora:*) Assolto!!.. (*volge un' occhiata brusca al cielo, e, con impeto, afferra il cappello, e si dirige, con violenza, per uscire dal mezzo: — in quella, si presenta* EMMA *sulla porta a sinistra).*

EMMA — (*pallidissima; ma con accento tranquillo*) Dove vai?

RAIMONDO — (*volgendosi, con sussulto;—dopo un momento, tranquillo*) Esco!

EMMA — Non volevi riposare?

RAIMONDO — Sento che mi farebbe meglio una boccata d'aria... Dopo tanti mesi di carcere...

EMMA — Allora. esco con te.

RAIMONDO — Mostrarti nelle vie.. con me?!

EMMA — Con mio padre?..

RAIMONDO — La mia famiglia non deve dividere... per quanto è possibile... la mia vergogna...

EMMA — Ma tu non hai *nulla* da rimproverarti!... E io sarò superba e felice di essere con te!

RAIMONDO — Ma la gente.. non crede quello che credi tu...

EMMA — Lo crederà!.. Andiamo..

RAIMONDO — (*sedendo*) No... no!.. Non esco più!.. È meglio!

EMMA — (*avvicinandosi a lui, inginocchiandosegli accanto, affettuosissima*) Babbo.. mi vuoi ascoltare? (RAIMONDO *le accarezza i capelli assentendo*) Grazie... Ti ricordi quando io.. esitavo... due anni fa... a rivelarti il nome dell' uomo che... amavo?.. Allora, tu mi dicevi che nessun affetto... neppure quello tra un padre e una figlia.. che è il più gentile di tutti.. dicevi tu!.. può vivere senza la confidenza illimitata!.. Ebbene, perchè dunque, ora.. tu non hai fiducia in me?

RAIMONDO — Io?..

EMMA — Sì!.. Mi permetti una domanda?.. (RAIMONDO *le accarezza ancora i capelli, assentendo*) Dove... volevi andare... *solo*?

RAIMONDO — (*alzandosi, turbato*) Ma... non so!.. Avrei preso una via... a caso... per respirare un po' d'aria.. libera!

EMMA — E... allora... perchè non mi volevi con te?

RAIMONDO — (*esitando*) Ma... te l'ho detto...

EMMA — E.. nel dirmelo... sapevi bene che le tue ragioni non potevano... convincermi!.. Rispondimi, babbo... Dimmi la verità, come pochi minuti fa volevi che io la dicessi a te... Tu uscivi... per... per non tornar più, nevvero?

RAIMONDO — (*dopo uno sforzo, cupo*) Ebbene, sì!

EMMA — Vedi!?.. E dove saresti andato?

RAIMONDO — Chissà?!. Pensavo... pensavo di sparire... almeno per qualche tempo... di andar lontano... come consigliava lo zio...

EMMA — Ma lo zio non ti consigliava di partir solo...

RAIMONDO — (*cupo, c. s.*) La mia famiglia mi avrebbe raggiunto poi... quando mi fossi... riabilitato col lavoro...

EMMA — Tu non hai bisogno di riabilitarti!.. Ma, intanto, se qualcuno *di noi*... fosse morto di crepacuore... durante l'attesa?.. (*movimento di* RAIMONDO) No!.. Tu non mi dici la verità!.. Uscendo di quì... *solo*... tu avevi... un altro pensiero! (*scoppia in pianto*)

RAIMONDO — Emma... Emma!... Non piangere... non piangere... te ne prego!.. Perdonami.. perdonami...

EMMA — Ah, vedi?!.. Oh, è orribile!... E che cosa avresti fatto... così?.. Quel mondo... di cui hai tanta paura... si sarebbe, forse, ricreduto sul tuo conto?.. No!.. Anzi, avrebbe detto: “ Vedete: era proprio colpevole!... Tanto è vero che i rimorsi... l'impossibilità assoluta di far credere il contrario... lo hanno spinto ad... ammazz... „

RAIMONDO — (*chiudendole la bocca*) No... no!... Taci... taci... Emma! (*pausa: — poi, con forza, andando a sedere*). ...Ma che cosa vuoi che io faccia?... Dimmelo!.. Che cosa posso io fare?

EMMA — Vivere... e rimanere! (RAIMONDO *accenna che non è possibile*) O vuoi far credere a me pure... Ebbene, se ho rifiutato di crederlo quando *tutto*.. e *tutti*... si univano per convincermene... lo credo adesso!... (RAIMONDO *dà un balzo*).

RAIMONDO — (*dopo un barlume di speranza, ricadendo nello scoramento*) No!... Giacomo lo ha detto... *il processo non si distrugge!*... Rimanere... qui... dove un'accusa ingiusta... e una assoluzione comperata... mi priveranno di lavoro?... Quì, dove, oggi, vedo mia figlia infelice per sempre... dove, domani, vedrò la famiglia nella miseria!?.. Vivere... sfuggito e disprezzato da tutti!... Vivere... prima nell'avvilimento... poi, nel vizio... e, da ultimo, nella colpa... forse! No, no!... Voi... che ora mi *amate* almeno... finireste con l'odiarmi, col maledirmi!... Dovevate lasciarmi condannare!... Credilo... sa-

rebbe una liberazione per tutti! (*accenna al colpo di rivoltella, che aveva in animo di darsi*).

EMMA — Una liberazione... per te... (*guardando il cielo*) forse!... Lo so... lo sento... che, quando si soffre, la morte sembra una liberazione!... Ma non pensi alla disperazione di noi tutti ?!...

RAIMONDO — (*fisso nella sua idea, senza porgerle ascolto*) Sì, sì... Vivo... io li condanno, con me, alla povertà... e al disonore... Morto... la società ipocrita proteggerà una vedova... e due orfani... ridotti alla miseria... per sottrarre a una pena infamante il marito ed il padre!

EMMA (*dopo un gesto di disperazione; cambiando tono, risoluta, correndo a riscuoterlo*) Sei, dunque, risoluto?

RAIMONDO — (*rientrando in sè, con voce tranquilla*) A fuggire... sì.

EMMA — Sta bene!... Vengo con te...

RAIMONDO — (*alzandosi con impeto*) Tu!? Dove?...

EMMA — Dove vai tu!... Non sono innocente come te, io?... E se tu soffri... non soffro anch' io... e con meno ragione di te?... E se a te manca il coraggio di sopportare una vergogna ingiusta, della quale potrai lavarti... posso io aver quello di sopportare un dolore altrettanto immeritato e incurabile?!... Vengo con te... E se tu ti... uccidi... ebbene, mi uccido anch' io!

RAIMONDO — (*spaventato*) Tu?!... No... no!

EMMA (*sempre più esaltata*) Vedrai!... Sì, la morte è una liberazione per chi soffre!... Hai detto bene!... E io soffro come te!... Non ho forse rinunciato all' uomo che amavo... che amo... perchè ti ha offeso?... E tu me ne ricompensi con un abbandono più crudele... con un dolore più atroce del mio sagrifizio!... Va... va pure... ma non sperare di liberarti di me!... Io avvinghio la mia esistenza alla tua... Ah, non vuoi che io ti segua?... Toccherà a te di seguirmi!... Va... va pure! (*al colmo del dolore e della esaltazione, lo lascia, e si dirige, per andarsene, verso la sinistra*).

RAIMONDO — (*commosso, spaventato, piangendo a calde lagrime, si slancia per trattenerla; se la stringe al cuore con paura, e con l' affetto più intenso, tremante, convulso; e, terminando col cadere alle sue ginocchia, esclama di tra i singhiozzi, dopo un grido*). No!... no... no!... Emma mia... mio san...gue... cuor mio... anima mia... No... no... no!...

(EMMA, *affranta dallo sforzo, dalla gioja, dalla commozione, cade sulla poltrona* — RAIMONDO, *mormorando sempre: " No, no!"*, *appoggia la fronte sulle ginocchia di lei* — EMMA, *con un sorriso soave, respira, e bacia il suo capo*).

QUADRO — CALA LA TELA

Camillo Antona-Traversi

A proposito di "Apostoli„

A Flavio Andò

ADESSO, poi che gli altri han discorso a loro beneplacito di questa mia commedia rappresentata il 28 maggio a Torino dalla Compagnia Di Lorenzo - Andò, deve essere consentito a me di dir due parole.

Deve esser consentito, perchè io non voglio punto commettere l'ingenua piccineria di difendere l'opera come lavoro scenico: questa abbandono completamente al giudizio — anche se frettoloso o errato o non spassionato, come talvolta può essere — del pubblico e della critica. Ma due o tre verità sostanziali è mio diritto di affermare, perchè non sia nelle frettolosità o nelle superficialità del giudizio travolta l'idea inspiratrice della commedia, la quale non ha niente da vedere con lo svolgimento scenico, ma per me, se non per i giudicanti, assume notevole importanza.

Se intitolo queste brevi noterelle al simpatico nome del comm. Andò ciò avviene innanzi tutto per corrispondere a un mio naturalissimo intimo desiderio di ragionare dell'opera con chi la tenne affettuosamente a battesimo, le prodigò amichevoli cure, la sostenne con l'ausilio di una sincera e forte interpretazione; ciò avviene anche perchè l'interprete eccellente può forse essere il migliore, il vero, l'unico testimone della esattezza d'ogni mia osservazione.

Ecco.

S'è detto avere io voluto fare il volgare e sfruttato *dramma dell'onestà,* mettendo in scena *un* onesto contro molti farabutti, con lusso di *tirate* e di predicozzi; e, se io dirò che tutto ciò non è vero, non avrò certo l'aria di difendere la commedia come organismo scenico, poichè l'argomento dell'*onestà*, i personaggi loschi e le *tirate* posson

benissimo formare una commedia bella, e formarne invece una brutta i personaggi non loschi, lo stile telegrafico e un altro tema qualunque.

Siamo giusti, nei limiti della più elementare modestia: non è forse ammissibile che anche una fantasia povera come la mia avrebbe potuto aver forza di inventare qualche fattarello diverso da quelli sui quali ho innestato la commedia, cioè lotte di *partiti*, porcherie bancarie e municipali, agitazione d' idealità e di appetiti e di fango morale e sociale?

Se ho io voluto invece che *quei* fatti formassero lo scheletro scenico della commedia, non ho però mostrato di volere che essi non ne formassero l' intima sostanza?

Ho trovato, proprio in un' azione e in situazioni di tanto evidente e comune attualità, che ci si svolgono attorno ad ogni ora, la scaturigine di alcune idee che mi pareva necessario enunciare; e se certi *panamini*, certe corruzioni, certe miserie non sono una novità, sono però parte della nostra vita sociale; nè potevo io piantar le scene della mia commedia in un educandato, se m' ero prefisso altro scopo. Intendevo presentare la figurazione — diciam così — del fenomeno sociale attuale, delineando la impossibilità che appetiti, desiderî, aspirazioni più o meno ideali e umanitarie, si mantengano entro limiti possibili, non dilaghino, non eccedano oltre il conseguibile, obbediscano a una guida di sincerità.

Ho veduto, allora, lo strazio di ogni sentimento di bontà e di rettitudine che può scaturire dalla pretensione — mai come ai dì nostri acuita — onde ogni uomo, ogni *partito*, ogni casta, ogni chiesa si crede in diritto di gridare: " fuori di me tutto è putredine „ mentre il bene dovrebbe d' ogni parte essere accolto e da ogni parte i dogmi respinti. E, portando al particolare un fenomeno generale, personificandolo, mi son figurato un uomo perfettamente onesto buono e sincero, capace d' apprezzare il bene e di respingere il male, dovunque, capace di condannare gli eccessi d' ogni teoria e d' ogni azione, libero davvero, desideroso del progresso umano senza cecità assurde, odiatore della grettezza, della volgarità, del vecchiume, del buio, ma non disordinatamente demolitore: ho veduto quest' uomo — tipo completo e giusto di modernità — soverchiato, nella vita, dalla marea delle passionalità, delle violenze, delle intemperanze.

L' ho veduto alle prese con le mille esagerazioni che impediscono di porre le quistioni sotto il punto di vista più logico, più umano, più vero, più utile; l' ho veduto alle prese con coloro che vogliono correre troppo come con coloro che non osano muoversi, coi cattivi come coi buoni la cui natura non sia completamente materiata di serenità e di sincerità; l' ho veduto, ferito nei suoi più puri sentimenti d' amicizia, d' amore, d' altruismo, arrivare all' ora tragica dello sconforto e del dubbio, disperante del trionfo del buono e del giusto fra gli uomini.

Non lui solo, apostolo, ma tanti altri intorno a lui, veri o falsi, visibili e non visibili, convinti e mascherati: la mescolanza comicamente triste che forma proprio tutte le gradazioni della tinta sociale. E non, dunque, il dramma dell' *onestà*, nel senso ristretto delle irregolarità elettorali o bancarie, delle quistioni di danaro, ma quello — allargato — della bontà umana e sociale non sprigionatasi ancora liberamente e puramente dall' involucro della sociale e umana ipocrisia egoistica e intollerante.

E nemmeno la presentazione voluta di un mondo esageratamente disonesto: di sedici personaggi — qualche pedestre enumerazione da femminuccia può essere efficace — nove, su gradazioni d' ideali non conformi, sono buoni, ed onesti; e, dato l' angolo di mondo, ove ho collocato l'azione, la proporzione è innegabilmente ottimista.

Non *tirate*, infine: sfido, su questo punto, qualunque discussione. Nessuna enunciazione d' idee è fatta, nella mia commedia, con declamazioni; nessun discorso è più lungo di tre righe; e, manco a farlo apposta, l'unica *tirata* è messa, nel secondo atto, in bocca a un deputato avariato proprio col fine di condannare chi se ne serve.

Io non mi sono inquietato delle... inesattezze di certi critici. Per abitudine ho specialmente cari, fra i critici miei, sempre quelli che dimostrano, o si dan l'aria, di non aver capito niente, quelli che più si arrabbiano, che più percuotono, anche se si tratta — il che succede talvolta — di pseudo-critici giudicanti ad orecchio, di quella gente, cioè, che avrebbe tutto da imparare alla scuola degli autori vilipesi. Non mi sono inquietato, e non m' inquieterò.

Ma era necessario che facessi — per chi non ha letto o udito la commedia, e per me, e per essa — una distinzione che mette le cose sotto la vera luce ond'esse devono apparire illuminate.

Quale che sia l'avvenire dei miei *apostoli*, io li ho cacciati nel mondo dell'arte, dopo averli presi dal mondo della realtà, perchè dicessero e facessero qualche cosa: *quella*, non un' altra, non cento altre, non le mille sorgenti dalle fantasie di certi critici.

A ciascuno il suo, dunque; e, se a me toccheranno i fischi, pazienza!

Luglio '903.

Ettore Strinati

LA POESIA DELL'INFINITO

NEL

LINGUAGGIO MUSICALE *

Sono dunque io *sola* a intendere questa melodia *inusitata* e *misteriosa*, piena di un senso infinito, che è un *gemito delizioso*, ed è dolcemente consolatrice, che risuona in tutto il mio essere, mi penetra e mi trasporta con lei, e fa risuonare intorno a me echi soavissimi ? „

Così Isotta sul cadavere di Tristano.

Così vagamente essa si esprime con linguaggio impreciso, ma riproducente la viva commozione di un' anima, la quale si schiude al profumo del più vago dei fiori: *la melodia*.

Sentimento ineffabile, ispirato dalla musica, che ci agita tutti, se non manchi intelletto d' amore, ci affanna, e ci consola.

Suoni e *canti:* d' amore, di guerra, di pace, di letizia, di dolore.... *sorrisi* e *gemiti:* estrinsecazione dell'arte, che è la *universale* tra le arti, la quale dice *tutto a tutti*, danno alle anime nostre, singolarmente, secondo il vario carattere, secondo i diversi bisogni delle nostre essenze soggettive, un paradiso eternamente a noi familiare; paradiso di ricordi, di aspirazioni, di speranze, che non possiamo ridire.

Ma che cos' é che suscita in noi questo linguaggio intraducibile?

È gioia? — È dolore? — È gioia ed è dolore: di natura affatto estetica.

È un senso indefinito, che viene a ricercarci il cuore nei suoi infiniti misteri, che ci rianima tutti, senza che dell' emozione possiamo determinare l'oggetto, il perchè, il dove, il come, il quando.

Ma appunto tutto questo è ciò che costituisce il carattere proprio dell' arte musicale.

Ecco: dell'effetto estetico di un quadro, di una statua, di una poesia, riconoscendo le cause, possiamo analizzarle e riprodurle e darne un'idea concreta, con un riferimento esatto ai principî generali delle Arti Belle; ma della sensazione musicale, vaga, intimamente e singolarmente sog-

---

* Questo saggio farà parte di un volume di prossima pubblicazione, dal titolo: *Scuola e Vita.*

gettiva per ogni singolo uditore, com' è possibile analizzare e ragionare le cause in modo assoluto e generale?

La musica, in quanto all'effetto che produce, io oserei dire che è come una rivelazione nuova e improvvisa agli uomini del proprio *io*, come il refrigerio di una parola amica attesa con ardore ma non con speranza, come un grido di fede slanciato all'umanità tutta, ma non all' umanità considerata nel suo complesso, sì bene all'individuo singolo, in rapporto con gli stati particolari di sua coscienza.

Dice *tutto* a *tutti* questa nobilissima fra le arti, e ripete le cose che gli uomini fanno disgraziati e felici; parla alle *anime tutte*, *ma non nello stesso modo a tutte; bensì, in modo speciale, a questa e a quell'anima*, secondo le singole e le varie circostanze; e, facendo assommare, con meravigliosa virtù, i singoli elementi di una partizione musicale, suscita l' imagine risvegliante emozioni di piacere e di dolore.

Ma il fatto mirabile di questo principio unitivo, che è concepito in modo vario, secondo i singoli individui, senza il quale la musica sarebbe un puro gioco di suoni, è appunto quello che sfugge ad ogni determinazione di vocaboli.

A riprodurlo, ci sentiamo inetti, e, se pur vogliamo tentar la prova, largo e svariato soccorso dobbiamo richiedere alle imagini della fantasia.

I poeti, per esempio, che cosa non hanno mai detto d'interminato e d'impreciso di quest'arte, nella quale sembra che, per dirla con Dante,

> *ciascun confusamente un bene apprende,*
> *nel qual si queti l'animo, e desira?*

È certo un bene questo elevarsi dell'anima nel mondo delle astrazioni, è un bene che ritempra e rianima come una pura visione di cielo, è armonia del creato... è un'eco del mondo invisibile... è qualche cosa che non sanno ridire i vocaboli delle lingue convenzionali.

Pure, pochi s'arrestano dinanzi a tale difficoltà, specialmente i poeti e i filosofi; e con antitesi, con circonlocuzioni, con imagini, tentano l' insuperabile prova.

Li sentite i poeti come sono aerei?

Il Giusti

> *Sentia nell' inno la dolcezza... amara*
> *De' canti uditi da fanciullo: il core,*
> *Che da voce domestica gl' impara,*
> *Ce li ripete i giorni del dolore:*
> *Un pensier mesto della madre cara,*
> *Un desiderio di pace e d' amore,*
> *Uno sgomento di lontano esilio.....*

Il Leopardi

> *Desiderii infiniti*
> *E visioni altere,*

Trae nel vago pensiere,
Per natural virtù, dotto concento;
Onde, per mar delizioso, arcano,
Erra lo spirto umano,
Quasi come a diporto,
Ardito notator per l' Oceàno.

Ma si trovano, domanda il Carducci, nella melodia che

passa invisibil fra la terra e il cielo,
Spiriti forse che furon, che sono
E che saranno?

E i filosofi?

Schellingh disse contenere la musica le *forme delle idee eterne*, Giorgio Hegel, affermò il suo dominio *superiore a quello della vita reale*, Schopenhauer la definì un linguaggio che parla a noi *di altri mondi e migliori....* tutti, tutti, i pensatori, si slanciano nel mondo dell'incorporeo, per darne un' idea. Tanto che si potrebbe concludere che: *se* nella natura il mistero ha una *voce*, questa *voce* è la musica.

Ma altri si danno alle comparazioni e alle similitudini, e loro domandano ciò che il linguaggio proprio non sa dire.

Una volta, un illustre critico musicale (1), volendo dar ragione della sensazione indefinita che produce la musica nelle anime, non trova le parole, e non sa cavarsela.

Solo un passo critico di quell' *artista* che fu Francesco De Sanctis gli viene in soccorso.

È un commento a due ben noti versi di Dante, i quali scolpiscono come l'attimo fatale dell'irrompere della passione, per la quale vanno pietosamente noti fra le genti, i nomi di Paolo e di Francesca.

Per antitesi, per contrapposti d'idee, di parole e d'imagini, si esprime il De Sanctis in questo commento; ed appunto [in questa antitesi è un' imagine de' varii sentimenti che desta la musica, ispirata, nell'anima umana.

Dice il critico musicale:

" Francesco De Sanctis, commentando i famosi versi:

Questi che mai da me non fia diviso
La bocca mi baciò tutto tremante.

" Che cosa è questo? si chiede.
" È gioia?
" È dolore?
" È gioia ed è dolore; è amore ed è peccato; è terra ed è inferno.
" È l'amarezza dell'amore, che ha per dote l' inferno, la volontà del-
" l'inferno che ha per soggiorno l'amore... è un sentimento complesso
" che non ha parola....

(1) Amintore Galli — *L'estetica della musica* — Fratelli Bocca.

" È la contradizione, è il cuore nei suoi misteri, è la vita nei suoi
" contrasti... è paradiso ed è inferno, è angiolo ed è demonio: è l'uomo ".

— Ebbene, questo passo di critica — conclude lo scrittore musicale — si sarebbe potuto chiudere con le parole:

È una musica, è una melodia di Beethoven, è un canto di Bellini!

Così, adunque, astrattamente tutti, per imagini e per simboli, tentano di esprimere una dolcezza *che intender non la può chi non la prova.*

Egli è che nella musica si trova il problema dell'anima umana, problema sempre nuovo e dalle infinite soluzioni, ma insufficienti nel tempo stesso a svelarne il mistero.

Di questo *mistero* parla sempre la musica, nel suo linguaggio indefinito; quella del passato: così parlerà, se non vorrà snaturarsi, quella dell'avvenire.

Sia nell'espressione della gioia, sia nell'espressione del dolore, a questa missione altruistica di benefizio spirituale, vengono a rispondere tutti i buoni musicisti: *tutti*, anche i solitari.

Del nostro grande *Giuseppe Verdi* cantò il D'Annunzio che *la bellezza e la forza di sua vita parve solitaria*, ma — aggiunge subito il poeta — nelle sue note:

> *Diede una voce* ALLE SPERANZE E A' LUTTI
> *Pianse ed amò.... per tutti.*

Ma questa eloquenza, per così dire, indefinita della musica, è qualità sua accessoria, ovvero è qualche cosa che costituisce la *vera essenza del linguaggio musicale?*

Io vorrei che una risposta la dessero i fatti più che le mie povere parole, ed è per questo ch'io chiedo perdono, se, brevissimamente, solo per quel tanto che basti al mio assunto, attenendomi a ciò che dicono gli storici della musica, darò uno sguardo rapidissimo alla storica evoluzione delle sue forme.

Ciò che, fin da principio, agitò l'animo umano, fu la maraviglia e il terrore, dinanzi alla gloria della luce e alla desolazione delle tenebre: per queste sensazioni si destò la prima Musa umana.

Musa umana che, subito, fin da principio, si esplicò con variazioni della voce corrispondenti alle variazioni del sentimento, perchè esiste un rapporto immediato fra i sentimenti e i movimenti, e l'intensità di questi ultimi cresce con la energia de' primi.

E se la parola fu proprietà dell'uomo, sin dal suo primo apparir su la terra, proprietà non disgiunta da' suoi caratteri psichici e da' suoi intuiti intellettivi, in questo caso parola e musica devonsi esser presentate in un fenomeno unico nella sua gemina essenza, poichè come l'occhio ricerca la luce e la bellezza visibile, così il nostro udito ricerca i bei suoni e la bella musica.

Pur, tuttavia, chi può determinare il momento storico in cui gli uomini abbiano cominciato a far qualche cosa, che essi almeno chiamassero musica?

L'idealità di cui vive la musica, non certo ne' primordi, potè concepirsi come arte.

Il mondo esterno, con i mille rumori del creato, di per sè non offriva nulla alla musica da imitare, e l'anima avrebbe potuto raccogliere da quelli solo un puro gioco di suoni, se non avesse a poco a poco appreso a discernerli distintamente ne' singoli elementi e ad aggregarli, con quel principio unitivo che suole risvegliare in noi emozioni di piacere e di dolore.

Per questo, lo sviluppo della musica incomincia in un'età posteriore a quella delle altre arti, anzi quando queste erano giunte ormai alla decadenza, la musica si trovava ancora ne' principii.

Il primo strumento fu la voce umana. Il canto precedette la musica strumentale, ma questa non tardò a nascere e ad imitare il canto, per quanto l'imperfezione de' primi strumenti lo permetteva.

Così sorge la musica che ha i caratteri del linguaggio universale.

E allora si avvia al suo ideale perfezionamento questo linguaggio, a gradi a gradi, fino a che il bacio amoroso e liberatore della melodia inizierà il creatore musicista nei misteri profondi e infiniti del creato... ed egli potrà riordinare moltitudine di onde, che debbano salire in alto — alla luce del sole — per vagare al suo splendore, allo spirare di un' aura d'amore:... amore infinito, nella cui voluttà il musicista sarà redento, e diventerà il sovrano della natura.

⁂

Il primo uso pubblico della musica, presso ogni popolo, è stato un uso religioso, quindi per le attinenze della musica con la religione il canto restò per lunghi secoli la parte principale della musica.

Ma nelle cerimonie religiose, la parola poetica, per la quale l'animo s' innalzava al cielo, ricevette *vita* dalla musica, la quale *animava* la parola di quel maggior grado d'intensità di affetti e di sentimenti, di cui *essa sola* era capace, e *idealizzava* il canto.

L'idealismo e la vita del pensiero de' primi tempi erano affidati alla *religione*, e, nella religione, era appunto affidato alla musica l'ufficio di raggiungere il suo scopo supremo di tutti i tempi: *innalzare cioè le menti dalle cure terrene ne' campi dell'ideale.*

La musica è sempre esistita; non vi sono lacune nella sua storia.

L'arte de' suoni dagli antichi popoli dell' oriente passò a' Greci, da questi fu trasmessa a' Romani, seguitando a vivere attraverso al medio evo, per giungere fino all'epoca nostra.

Ma quello che noi chiamiamo musica, che concreta appieno la nostra idea della musica, nacque solamente nei tempi moderni: l'arte an-

tica è perduta per noi, e il sistema su cui l'arte musicale nostra si fonda è di costruzione moderna.

Ad ogni modo, certe proprietà attribuite agli enti psichici del passato, possono attribuirsi a quelli del presente e a quelli dell'avvenire anche più lontano.

Sono mutabili le epparenze, ma l'essenza dell'uomo è unica ed immanente, e il bello non può cambiare, come non cambia il vero.

Da principio il canto, indissolubilmente legato alla parola, fu una specie di declamazione.

Ma, gradatamente, l'indipendenza dalla parola si affermò, specialmente quando la musica strumentale si limitò all'imitazione di quella vocale.

Fin dall'origine, adunque, la musica ebbe in sè la tendenza di creare un mondo libero, nuovo, che era tutto in lei: volle piacere per se stessa, per mezzo de' suoni, *sia della voce, sia degl'istrumenti.*

I *suoni* poterono trasmettere alla parola il significato tutto loro proprio di gioia e di dolore, di speranza e di abbandono, ma conservarono sempre quel carattere, d' *indeterminatezza*, che la parola giammai riuscirà a dipingere.

Se i Greci, sotto la denominazione di musica, non posero soltanto l'arte de' suoni, ma vi compresero anche le arti sorelle, e, specialmente, la poesia e la danza, ne formarono però tutto un complesso in cui *alla musica spettasse la parte principale.*

La poesia era destinata esclusivamente al canto, e il testo poetico non poteva prescindere dalle esigenze della musica, alle quali doveva prestarsi con le sue strofe.

Questa sostanza, tutta, della musica, questo contenuto, tutto suo speciale, questa sua efficenza espressiva, che non ha bisogno di alcun aiuto nel significato della parola, ma che pure può dar maggior risalto e maggior efficacia alla poesia, ci fa capire come mai, per mezzo di graduali perfezionamenti, la gamma affettiva sua sia giunta a costituire un linguaggio così vasto da oltrevalicare quello delle lingue convenzionali, ed essere da queste perciò *intraducibile.*

⁂

Ma ci persuade pure di un'altra cosa: della sconvenienza, cioè, che commettono oggi alcuni musicisti, i quali, costringendo ciecamente la musica all'unione con qualsiasi favola drammatica, senza considerare il punto di vista essenzialmente musicale a cui il dramma deve offrire tutte le opportunità, mirano ad effetti che non si possono ottenere altrimenti che, mediante la parola intellettiva, della poesia drammatica.

Dinanzi al pensiero, all'imagine musicale, la parola dev'esser docile, non può, non deve tendere ad usurpare un campo, che non è il suo.

Beethoven, anche in questo, c'insegna.

Sì, le parole che Beethoven fa cantare nella nona sinfonia sono quelle dell'Inno alla gioia dello Schiller.

Ma s'ingannerebbe chi credesse che l'Inno alla gioia sia stato per lui un vero testo vocale e corale.

Esso fu il solo punto di partenza per una rappresentazione musicale della vita... l'espressione dell'odio per ogni cosa comune volgare, consuetudinaria, l'aspirazione ad una più libera forma d'arte.

Aveva scritto nell'Inno il poeta:

" *Natura*, tu torni a riunire ciò che la *moda* ha " SEVERAMENTE „ separato. „

Ma a Beethoven, nel momento più entusiastico dell'ultimo tempo della sua sinfonia, l'espressione dello Schiller " SEVERAMENTE „ non basta, ed egli stesso diviene poeta, e sostituisce al " SEVERAMENTE „ un iroso: " SFACCIATAMENTE. „

Sempre così.

Il musicista, ispirato, quando voglia render la musica espressione logica di un concetto, di una visione drammatica, o s'identifica col poeta, o prende la mano, e supera il poeta per vivezza d'ispirazione, nella espressione delle sue imagini. (1)

Nel Medio Evo, nell'idea della comunità religiosa, che innalza la mente a Dio, ed unisce le sue voci per implorarne la misericordia, si prova il bisogno che la musica sia un'interprete che si colleghi psicologicamente con sentimenti di ragione universale: e sorge l'idea dell'armonia.

Ma la polifonia nasceva da rozzi principi, e si dibatteva fra le pastoie scolastiche, quando sotto l'impulso della scuola fiamminga il sentimento comincia ad entrar nella musica.

Si potrebbe fin d'ora riconoscere in quelle elaborazioni fiamminghe già una sorta di musica pura, nella quale le parole *non servivano di elemento espressivo*, perchè incomprensibili, ma più che altro qual mezzo speciale per la emissione del suono vocale.

---

(1) Così avevo affermato, dinanzi a que' benevoli uditori, che vollero seguirmi nello svolgimento della tesi, e l'affermazione ho ripetuta in qualche articolo critico, senza che mi fosse pervenuta notizia di un'osservazione simile fatta dal Prof. Michele Scherillo, in un suo discorso inaugurale letto nell'Aula Magna della R. Acc. scientif. letterar. di Milano, dall'autore gentilmente trasmessomi.

Osservazione che cito, perchè mi è caro di veder protetta dall'autorità di un letterato illustre questa convinzione, discutibile quanto si vuole, ma tale per la cui affermazione a me è caro combattere, come per il trionfo di un vero artistico non sempre e non da tutti riconosciuto.

Così si esprime Michele Scherillo:

« *Certo la musicalità dell'espressione aggiunge un irresistibile fascino alla creazione poe-* « *tica; ma guai al poeta che non sappia, esperto domatore, stringere il freno perchè l'arte* « *meglio seduttrice non gli guadagni la mano! Soave è l'accordo delle due amabili e deli-* « *cate sorelle, ma la Musica è di quelle più giovani, timide ed ingenue, che finiscon col di-* « *ventar pericolose rivali.* »

Ma il sentimento estetico e l'espressione musicale si sviluppano maggiormente in Italia con la musica della grande epoca di Palestrina.

La musica con Palestrina e i suoi continuatori non fu altro che musica; non cercò altra bellezza all'infuori di quella delle sue forme genuine e indipendenti.

Nella cantata sacra sentiamo l'anima *ingenua che palpita, che trema, che si atterrisce e che spera*, ne vediamo gli slanci e gli entusiasmi, e non abbiamo bisogno di conoscere proprio precisamente l' espressione della parola (chè le stesse melodie servivano a testi diversi) e non c'è neppur bisogno di esser credenti per riconoscere e rispettare quella poesia musicale, bella e sensibile che è figlia genuina dell'anima universale.

⁂

Ma quando gli spiriti cessano di rivolgersi esclusivamente al cielo, e rivolgono gli sguardi alla terra: il nostro popolo risorge a nuova vita civile e politica. Allora risorgendo gli studi umanistici, per i dotti che attendono a riannodare l'arte antica all'arte moderna, avviene una rivoluzione musicale, i cui effetti durano tuttora, specialmente nel melodramma.

Ecco come ragionavano i dotti:

" Presso i Greci la musica aveva raggiunto la sua perfezione, col suo pieno e indissolubile connubio con la poesia?

" Ebbene, questo connubio doveva essere l'ideale da raggiungere nella musica, e perciò la poesia che nello stile polifonico aveva perduto ogni importanza, viene rimessa ne' suoi diritti.

" La musica diventa la compagna di lei, e ne nasce l'elemento lirico musicale.

" Di questo nuovo genere di musica che, per un capriccio o caso, dovevasi alla fisima di aver risuscitato la musica greca, gli effetti furono benefici; perchè ne derivò l'opera teatrale, e. nell'unione del sentimento spirituale del cristianesimo col sensuale del paganesimo, la musica veniva a ricevere un'espressione veramente umana.

" A' novatori di quel tempo — fu giustamente osservato — accadde su per giù quello che avvenne a Cristoforo Colombo, il quale, mirando a raggiungere le Indie, s'imbattè nell'America. „

Ciò non toglie che proprio da questo momento nasca la controversia, che, attraverso le lotte dei Gluckisti e dei Piccinnisti, si perpetua anche oggi, se cioè la musica debba considerarsi come un linguaggio a sè, con mezzi tutti suoi propri, ovvero se debba esser congiunta più o meno saldamente alla poesia, per il raggiungimento dell'effetto estetico.

Il ritorno all'antico, all'arte greca era opportuno ed era lodevole, in questo solo: nell'accordare alla musica quell'ammirazione e quell'amore che i greci le professavano, nel riconoscerne come i greci quella po-

tenza estetica, che, per variare di tempi e di metodi sarà sempre sua qualità cospicua.

Ma quella rivoluzione musicale, sognava quando teneva dietro all'ideale di raggiungere la perfezione, studiando le ragioni della perfezione, raggiunta dai greci, in un'arte, che con la moderna non può avere relazioni, poichè la musica moderna ha in sè come un mondo tutto libero e nuovo, affatto sconosciuto agli antichi, — sognava quando mirava su la via della caratteristica musicale, agli effetti stessi cui mirava la parola intellettiva della poesia — commetteva un'ingiustizia dimenticandosi di fissare il principio che mai, in grazia di una determinazione precisa dell'espressione poetica, si deve restringere in angusti confini la pura esplicazione di quel bello indefinito, che ormai abbiam visto costituire la vita stessa del linguaggio de' suoni.

*

E il sogno continua oggi.

Quest'arte, questa regina, è ridotta spesso a diventar Cenerentola, condannata a restringersi al povero ufficio di arte sussidiaria ed ornamentale.

Pur troppo, con ingiuria alle alte sue idealità, la lotta tra i Gluckisti e i Piccinnisti non ancora cessa, perchè ci son quelli che tuttora argomentano l'avvenire della divina arte dei suoni dalla soluzione o no della vieta questione, se nel melodramma la musica debba per avventura asservire alla poesia o viceversa.

Questione graziosa, press'a poco, come quella che per chiacchiere dovesse decidere, se la padrona debba esser serva, o la serva, padrona!

— Il melodramma in questi tempi, *imagini di ben seguendo false*, va perdendosi dietro ideali inafferrabili, perchè discordi con la natura stessa dell'arte nobilissima, su la cui virtù specialmente e sopra tutto dovrebbe sostenersi, va affannosamente ricercando il nuovo, l'originale che risulti non nel pensiero musicale, ma in certi effetti forti drammatici che siano come di coronamento e di vero aiuto alla nota. Alla originalità peregrina di favole drammatiche complicate, o riprodotte co' minimi particolari dell'ambiente storico, si pretenderebbe oggi che dovesse asservire la musica, che sa pur ridire le qualità, le contradizioni e le stranezze dell'anima umana, e il sentimento della natura e le voci tutte delle cose, ma non mai in altro modo che non sia vago ed ideale, conforme all'indole del suo linguaggio indefinito.

Nella ricerca della forma giusta del melodramma, spira oggi quell'alito freddo che esagerati metodi di critica positiva vanno sollevando, con danno delle più belle idealità, nelle arti, nelle lettere, nella poesia.

Che noi dobbiamo essere pedissequi imitatori dell'antico, non è giusto; nè nella musica, nè in altro. Le forme dell'arte devono convenire agli spiriti nuovi delle varie età, ed è bene, quando sia necessario, rin-

novarle e ricostituirle queste forme, ma *non ciecamente*, ma *non in modo che, per il soverchio desiderio del nuovo, abbiamo persino a rinnegare quei vantaggi dell'arte a cui spesso i nostri padri chiedevano di destare un sorriso ed asciugare una lacrima...*

Così, per disprezzo sistematico di tutto ciò che non sembra adattarsi alle tendenze positive dell'età presente, il melodramma, brancolando nelle riforme più varie e più contradicenti al libero svolgimento della espressione musicale, va a perdersi; ma grazie al cielo, esso non è altro che una forma, la quale nata, cresciuta, può decadere e spengersi come ogni altro organismo; è forma geniale, splendida, attraente, ma non è la musica stessa, che con la poesia dell'indefinito nel suo linguaggio, è destinata ad una vita eterna, finchè saranno *le voci delle gioie e dei dolori umani.*

Insegnava Schopenauher, nel suo *Mondo come volontà e come rappresentazione:*

" La musica può profittare accessoriamente di un' alleanza con la poesia, ma non deve mai tenerne conto come di cosa principale; giammai essa deve portare la sua attenzione assoluta sul senso dei versi „ e aggiungeva ancor più recisamente:

" Poichè è assolutamente stabilito che la musica, lungi dall'essere un semplice aiuto della poesia, è invece un'arte indipendente, la più potente fra tutte, e tale che attende i suoi effetti del tutto dalle sue risorse, è certo che essa può starsene senza le parole del canto, o l'azione di un' opera „.

*

Il concetto che ha dato finora vita alla musica melodrammatica è concetto esaurito.

Una volta, si sceglieva il *libretto*, si, ma quello che così all'ingrosso potesse fornire situazioni, per le quali il linguaggio musicale avesse ad esplicarsi liberamente da sè, senza preoccupazioni di contingenze storiche o realistiche connesse con la favola del dramma.

— Chi mai imaginerebbe che gran parte della musica che si ammira nella *Sonnambula* fosse stata scritta dal Bellini per un melodramma essenzialmente romantico, dalle passioni indomite, in una parola, per l' *Ernani* ispirato al Romani, dal famoso dramme di Victor Hugo?

Si volle da' musicisti far della musica, sopra tutto: musica che con loro e per loro non fosse altro che musica: quanta importanza si desse alla favola drammatica, ce lo possono dire certi versi..... diremo così, maccheronici, de' librettisti antichi, cui dovrebbe saper male di veder, per l'assenza della correzione e dell'eleganza, usurpata tutta quanta la fama dalle famigerate *orme de' passi spietati.*

Eppure, su codesti versi, seppe la musica far vibrare tutte le corde del cuore umano: *l'amore, l'odio, la pietà, il terrore, la disperazione.*

Il musicista era il creatore: il **poeta**, nel senso etimologico della parola, l'inventore che dal reale perveniva all'ideale, riproducendo, il più umanamente possibile, gl'intimi contrasti delle anime.

Ed il *reale* era somministrato dal librettista, il quale tracciava le scene, le situazioni, le frasi chiare... la materia su la quale doveva passare, ravvivando, come datore di vita, il soffio divino della musica.

Il musicista era il signore, il padrone assoluto nel suo regno.

Le Muse potevano in questo regno venire, invitate, ad intrecciarsi con le Sirene, ma mai veniva in esse meno la coscienza dalla parte discreta che loro spettava, entrate in un regno che non era il proprio.

⁂

Si cita il cooperatore efficace del Bellini, e ciò che questi diceva del suo librettista: *datemi dei versi del Romani, ed io vi faccio della buona musica!*

Ma egli é che il Romani serviva a meraviglia — Il drammaturgo, come bene osserva il Panzacchi, deve lasciarsi in seconda linea, il vero pregio stava nella dolcezza e nella elasticità de' versi.

— E quanto sia da intendere nel suo vero senso la cooperazione, senza dubbio, efficace della Musa del Romani, ma modesta, rispetto alla ispirazione del musicista nell'espressione degli affetti, lo dice il seguente *aneddoto*, assai noto:

Una sera, il Romani, dopo aver presentato al maestro, una seconda, una terza, una quarta variante dell'aria finale della *Straniera*, senza contentarlo:

" Adesso io son costretto a dirti — esclamò, piegando la carta, e ponendola in tasca — che non capisco più che cosa vuoi! „

" Che voglio? esclamò, il Bellini — a cui in quel momento si animarono le guance e gli occhi — ma voglio qualche cosa che sia

UNA PREGHIERA ED UNA IMPRECAZIONE, UNA RASSEGNAZIONE ED UNA PROTESTA

voglio qualche cosa che sia

UNA MINACCIA ED UN LAMENTO, UN DELIRIO ED UN'AGONIA!

...... e, slanciandosi, ispirato, al pianoforte creò la sua aria, mentre il Romani scriveva le parole della famosa aria

Or sei pago, o ciel tremendo,
Or vibrato è il colpo estremo!.......

Anche questa volta, la poesia dell'indefinito musicale prendeva la mano, e superava la poesia delle parole.

⁂

Oggi le idee sono mutate: la musica è come il mezzo, il dramma è lo scopo

Per questa nuova formula Riccardo Wagner ebbe nella sua fantasia di poeta e di musicista, ispirata dell'elemento aereo, romantico, vago, mistico della saga nordica, vere divinazioni.

Anzi egli rese — perchè Iddio concesse a lui il genio — ideale la innovazione, e non ammise servitù alcuna dell'una o dell'altra arte, ma riproducendo come in un'arte unica la mirabile unità della mente sua nella conciliazione della poesia con la musica, riuscì a dare l'opera mirabilmente compiuta, vagheggiata, per tacer degli altri, dal Lessing, nella quale la musica e la poesia formino una sola e stessa arte.

Ideale purissimo del melodramma è questo, ma che vediamo, pur troppo, poche volte raggiunto.

In Italia abbiamo pur menti elette che hanno tenuto dietro al nuovo indirizzo; ma, diciamolo francamente, all'infuori del Boito al quale pure fu dato dalla natura di conciliare le Muse con le Sirene, il genio poetico al genio musicale, i più, o io m' inganno, dietro la nuova formula, smarriscono spesso la diritta via. (1).

La fusione delle due arti nel melodramma, in modo che i loro fattori estetici congiurino amichevolmente per un effetto artistico, uno, non discorde con quella poesia dell' indefinito che abbiamo visto costituire la vera essenza del linguaggio musicale, spesso non si raggiunge; ed il musicista troppo tenero, talvolta, di effetti nuovi e storicamente e realisticamente veri da colorire nella favola drammatica, dimentica troppo spesso che la musica è un linguaggio che sa riprodurre scene della natura e della vita, e sa pur dire i caratteri, le contradizioni e le stranezze dell'anima umana, ma non mai (se non voglia snaturarsi) in altro modo che non sia vago ed ideale.

Possono, *Amina*, *Norma*, *Elvira*, (per citare della musica nostra italiana quella che per l'espressione del dolore sembra contenere tutto un dramma intimo di passione del musicista) possono queste creature cantare le loro proprie pene, a quel modo che ha ideato il poeta, e in queste pene possiamo sentir noi tutta la passione del musicista: di Vincenzo Bellini, di quel giovine accorato, che va aggirandosi ne mondo, col suo triste presentimento della morte nel cuore, presentimento che, al ricever la notizia della morte di colei che egli aveva amato, e si era spenta per lui d'amore, più esplicitamente dichiarava:

" MI SEMBRA CHE, TRA POC' ALTRO TEMPO, DOVRÒ SEGUIRE NEL SEPOLCRO LA POVERETTA, CHE NON È PIÙ, E CHE PURE AMAI TANTO !... „

Possiamo sentir tutto questo nella nota patetica del Bellini, e piangere al suo pianto... ma, al di sopra di quest'affanno particolare, noi sentiamo che, nell'indefinito suo linguaggio, la Musa sua dice il dolore comune agli umani tutti, per una felicità, che tanto più sfugge, quanto più si desidera, ... che forse è nel cielo, ma nella terra è irremissibilmente perduta.

Può G. B. Pergolese, nel raggiungere la sua diletta nel cielo, la sposa negatagli dagli uomini, che morì nel chiostro, d'amore per lui,

(1) Quanto giusta e bella la via in cui si era messo l'autore del *Ratcliff*, in cui mirabile è la fusione del concetto poetico col concetto musicale!

slanciare alla Madre de' dolori uno Stabat immortale, in cui è il gemito spontaneo e sincero dell'anima sua affranta....

E noi, pur badando al testo, che accenna agli affanni della Madre dei dolori, sentiamo ridestarsi nel cuore un sentimento, vivo, pietoso.... ma non solamente per i dolori della Vergine... e non per le lacrime solo del musicista morente.... ma anche per IL PIANTO, COMUNE UNIVERSALE, PER LE DELUSIONI INSEPARABILI DAL DESTINO DELLA VITA!

Può, infine, sembrare che Beethoven rispecchi nelle sue immortali sinfonie le vicende dell'animo suo, fiero, nobile, sensibile alle più pure gioie ed ai più alti dolori, e che accenni a dolori, a passioni, a sentimenti particolari, all'interpretazione dei quali invano si affannarono i critici, ma noi sentiamo, e in vario modo, secondo la nostra varia condizione psicologica, che egli esplica, musicalmente, la qualità comune ai giganti del pensiero: di ridire, cioè, i segreti delle anime, e non di questa e di quell'anima, ma di tutte quante le anime, che amano, che sperano.... che soffrono.....

...... E Donizzetti, dopo un accesso d'ira feroce, si rinchiude singhiozzando nella sua camera, e scrive il

TU CHE AL CIEL SPIEGASTI L'ALI:

sospiro dell'anima, per tutti, aspirazione fervida ad un mondo migliore per tutti.

. . . .

E

VA PENSIERO SU L'ALI DORATE,

dicon le parole per Giuseppe Verdi, ma quel generoso con la sua nota esprime la voce de' gemiti, delle aspirarioni represse e soffocate degli erompenti deliri dell'Italia eroica, e la sua musica segna — come spiritualità materiata del bronzo — la invocazione alla patria lontana per tutte quante le genti!

. . . .

" E tenete le parole in quel conto che vi piace, ma badate, sopra tutto all'espressione melodica del vostro canto! „... esclama Rossini ai cantanti che, prima, dovevano studiare la espressione drammatica di un testo noioso e insignificante.... e tutto il mondo acclama, giubilante, Rossini, per le sue melodie, ed egli non si occupa della forma, anzi riempie la forma più semplice di melodia che innebria!

Così, tutti, tutti, i grandi musicisti piangono e sorridono per loro, sembrano piangere e sorridere per le creature di determinate visioni drammatiche, E IL LORO PIANTO E IL LORO SORRISO È QUELLO ETERNO DELL'ANIMA UNIVERSALE!

*

Sì, la fede ne'destini di quest'arte nobilissima, è necessaria, è doverosa. Vedete il Divino Poeta?

A lui non sfugge (ma che cosa è mai sfuggito a questo gigante del pensiero, che com'è giudice giusto del passato e del presente, ha per l'arte e per la scienza future vere divinazioni?) a lui non sfugge questa efficacia ideale della musica, e ne fa nel suo poema la più splendida delle apoteosi

La musica è là nel cielo di Marte, nel cielo di mitico guerriero conquistatore, quasi ad indicare che come Marte è il conquistatore del mondo materiale, la musica è conquistatrire del mondo dello spirito.

Com' è ineffabile la melodia che nel cielo di Marte si sente risuonare per tutta la croce!

Il poeta ne percepisce tutta la dolcezza, benchè non intenda le parole dell' inno:

S' accogliea per la croce una melode
Che mi rapira, SENZA INTENDER L' INNO.

Il rapimento è estasi, ed il vago nella sensazione musicale è anche qui affermato: *senza intender l' inno;* affermazione recisa che attesta una qualità precipua dell'arte dei suoni.

Che importa intendere ne' particolari il linguaggio sposato alla musica, quando la dolcezza della nota musicale basta da sè a ridestare e imagini e sensazioni?

Sì, le parole giungono, e fanno comprendere vagamente se un inno è sposato a quella musica, o agli umani rivolto o a' celesti; ma non avviene che proprio tutto il discorso sia *inteso*, e non importa, poichè già è stata *udita* nell' anima tutta la espressione della nota musicale.

" *Risurgi e vinci* „ son le parole che vengono all'orecchio di Dante, ma come vengono a colui che ode alcune parole, e non intende il discorso:

Ben m'accors'io, ch'ella era d'alta lode
Perocchè a me venia: " *Risurgi e vinci* „
Com'a colui che non INTENDE ED ODE.

E con *l'udire* si acquieta.

Ma il rapimento?

Avviene in modo mirabile.

Sempre umano e bello questo nostro grande poeta!

Il rapimento è sì grande, che supera tutti gli altri rapimenti.

Immaginatevi! tanto da apparire persino che egli posponga al fascino di quella musica il piacere degli *occhi belli* della donna sua, di Beatrice, ne' quali pur confessava

mirando mio disio ha posa.

Egli è del tutto innamorato e conquiso da quel suono:

Io m' innamorava tanto quinci
Che infino a lì non fu alcuna cosa.
Che mi legasse con sì dolci vinci.

E poi prova subito il bisogno di scusarsi:

Forse la mia parola par tropp'osa
Posponendo il piacer degli occhi belli.
Ne' quai mirando mio disio ha posa.

O io m' inganno, o mai della musica fu pronunziata parola più eloquente che attesti della sua potenzialità ideale!

*

E la lode può insegnarci; può insegnarci perchè, di sopra di scuole, di vedute speciali, d' ideali particolari, siamo tutti un po' più fiduciosi circa l'efficacia di quest'arte; perchè certi cultori del melodramma, che vanno alla ricerca dello strano, riflettano un po' più sui gloriosi destini di questo linguaggio dei suoni, si convincano che, qualunque sia il soggetto musicabile su cui cada la scelta, il pregio dell'opera loro, più che della trovata peregrina di una favola drammatica eccezionale, dipenderà sempre da una vera unità di concetto musicale, poichè senza unità di concetto, non è dramma, nè musica, nè impressione durevole, nè potenza educatrice, nè santità d'arte, nè fede possibile.

L' arte musicale, come le altre arti, può avere i suoi fasti e i suoi nefasti; e, in questi tempi in cui sentiamo tutti che ci manca qualche cosa, che non mancava a' padri nostri, e cioè l' aspirazione viva e la visione di un ideale puro nella vita e nell'arte, anche la efficacia spirituale della musica è un po' ristretta; ma " quest'arte — scriveva Giuseppe Mazzini -- come la donna, è così santa d'avvenire e di purificazione che gli uomini anche solcandola d'oltraggio, non possono cancellare tutta intera l'iride di promessa che l' incorona ".

Sarebbe bene che le novelle coscienze musicali, che sperperano spesso in libretti speciosi e pretensiosi una bella genialità di forze, non perdessero di vista quest'iride di promessa, e rinvigorissero di nuove idealità -- sempre rispondenti al suo carattere indefinito — questo divino linguaggio, nel quale Erberto Spencer riconosceva un fattore sociale di massima importanza.

Comunque, in questo agitarsi delle attività novelle alla ricerca della forma vera che concilii i doni dell'arte musicale con gli elementi estetici che può fornire il palcoscenico, questa benedetta questione delle relazioni della parola con la musica nel melodramma, dovrebbe richiamare un po' più l'attenzione delle coscienze musicali.

Questo sembra affermare anche il monito di un grande italiano, *che vien su dalla tomba alla quale, di recente, lo accompagnava tutta la pietà del popolo nostro:* GIUSEPPE VERDI.

E il monito sintetizzava Giovanni Bovio:

" Vuole la nazione - cosciente della sua virilità latina — che la lampa della vita sia trasmessa e che da questa tomba sia consegnata ai più degni.

" E si mostreranno più degni quelli che intenderanno due cose: quali sono veramente le nuove e proprie forze, che la musica oggi viene educendo dal proprio fondo, col proposito di armonizzarle? Qual' è l' ufficio, oggi, della parola parlata, cioè del libretto, rispetto alla nuova tendenza della musica?

" Non farà opera durevole, e non raccoglierà la lampa, chi non abbraccia le due domande e non le fonde „.

Un illustre romanziere e poeta, una volta, slanciando lo sguardo, inebriato d' ideale, nell' avvenire — si rappresentava, dinanzi alla sua fantasia, il futuro signore, il poeta dell' avvenire, nell' atto di strappare d' un colpo agli incomodi galanti, a' poeti indegni, la bellezza, della quale egli solo avesse a godere, per produrre opere che riconducano a meglio comprendere e ad amare l' intelligenza suprema, il principio eterno.

Ebbene, si, ostinato nell' aspirazione sincera ad una meta in cui la estetica s' identifichi con la morale, e l' arte si faccia ministra della educazione, della civiltà e del bene, anch' io precorro, con la fantasia, il giorno in cui l' arte — come ieri seppe rappresentare e nutrire il concetto eroico di un popolo, che aspirava a libertà di nazione — si avvii ad altri cimenti e si compiaccia di altre voci e aspirazioni nuove— e avvertendo come ne' fondi della nostra vita sociale stanno nascosti tesori di maravigliose energie artistiche, le risvegli tutte — quasi con una pia esortazione di stringersi in un affetto... in un sentimento di comune speranza.

Così, a me pure, in questo ambiente artistico ideale rievocato, piace raffigurarmelo il futuro signore del regno de' suoni, il mio musicista dell' avvenire...

Come autore melodrammatico, nell' atto che trovi il MODUS vero e giusto delle relazioni della musica con la poesia, ma, come musicista puro, intento a ricercare nella poesia dell' indefinito linguaggio musicale, la nota che ispiri un divino accordo, il quale stringa d' amore tutte quante le anime, e le conduca così nella pace serena di un' era di giustizia, a' godimenti ineffabili della Bellezza Eterna!

Neno Simonetti

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Rassegna Internazionale, giugno '903 — Eduardo Boutet continua il suo studio *Palcoscenico e platea,* rilevando i principali difetti che si riscontrano nella costituzione delle compagnie drammatiche. Quello che in passato avvenne per colpa dei grandi attori — egli dice — i quali si circondavano di nullità sulla scena, è avvenuto anche in seguito per gli attori meno grandi, e seguita ad accadere pei mediocri e pei piccini, poi che anche adesso basta il capriccio o la vanità o la bellezza o il danaro di un attore — specialmente di un' attrice semi improvvisata — per vedere imbastita una compagnia senza alcun rispetto dei veri ideali dell' arte.

Di qui, il formarsi e lo scomporsi rapido e fremente di aziende, con danno dei singoli componenti e con diminuzione del prestigio della drammatica; il dileguarsi di qualche legittima speranza sull' avvenire di artisti che si avviano alla perdizione per aver voluto cominciare la propria strada sostenendo ruoli principali senza preparazione e senza studio; l' esecuzione di repertori ibridi, confusi, accomunanti senza discernimento tutte le tendenze, tutte le attitudini, tutte le gradazioni artistiche sulle spalle di comici i quali — anche se buoni per un verso — son fuor di posto per un altro verso; di qui, infine, la presentazione di quadri scenici in cui è appunto il quadro che manca, ed è snaturata l' opera dello scrittore.

Rivista delle Battaglie d' arte, giugno '903 — All' articolo del Boutet può far parallelo un altro " *La revisione dei repertori* " comparso nel primo fascicolo di questa nuova simpatica rivista che ha impresa a dirigere, a Roma, il Mazzini Beduschi, egregio scrittore, il cui nome ci permette di presagire alla pubblicazione — inspirata a intendimenti d' arte nobilmente battaglieri — lunga e prospera vita.

Dice lo scrittore dell' articolo cui abbiamo accennato che il confusionismo dei repertori delle nostre compagnie drammatiche è una delle principali cause della povera vita che il teatro italiano è costretto a vivere; e si augura che chi deve se ne voglia convincere.

È necessario, innanzi tutto, bandire oramai dai palcoscenici tanta zavorra di vecchiumi, i quali — se testimoniarono in passato del nostro asservimento al teatro straniero — potrebbero almeno esser messi da parte ora che non hanno più nemmeno il pregio della novità. Ostinarsi a formare quasi le basi dei repertori con produzioni che, rappresentate, fino alla nausea, non hanno in sostanza alcun merito di elevata idealità, di verità psicologica, di sana morale, di poesia, significa voler innalzare il servilismo a virtù eroica di sacrificio.

È necessario, poi, anche nel repertorio più moderno, fare opera accurata di selezione, per orientare, non soltanto le compagnie, gli artisti nelle singole interpretazioni, ma anche il pubblico verso una idealità artistica, la quale non può certo essergli inspirata dal pandemonio di idee contraddicentisi, di oscenità baldanzose, di cretinerie inorpellate, di volgarità, di pretensioni, di vuotaggini onde è formato oggidì — per chi lo guardi nel suo complesso — ogni repertorio di teatro drammatico, che va dalla insulsa *pochade,* al dramma simbolico, dalla fiaba allo zibaldone romantico, dalla commedia psicologica a quella storica o quasi.

Anche questo articolo è notevole sotto molti aspetti e, se noi non possiamo essere compiutamente d' accordo con l' autore dell' articolo, Mario Morasso, nel credere che il teatro avvenire possa chiudersi nell' idea e nella forma dei D' Annunzio e dei Maeterlink, abbiamo però combattuto sempre perchè esso si liberi da tutto ciò che è volgare, non vitale, non eletto, non umano, non vero, non bello.

Il Palcoscenico

L'art dramatique et musical à Paris

Le *théâtre Français* a représenté *Médée*, drame en trois actes et en vers, de Mr. Catulle Mendès. Le spectacle a paru long et particulièrement ennuyeux, et la pièce était rendue plus insupportable encore par la versification torturée et prétentieuse de l'auteur. Transformer en drame, cette tragédie d'Euripide, c'etait lui enlever tout ce qu'elle avait d'humain pour ne montrer qu'un horrible forfait. C'est absolument comme si d'un arbre vous enleviez les plus belles feuilles, pour ne laisser voir que l'ossature. L'interprétation ne mérite que des éloges. Madame Ségond Weber a joué avec beaucoup d'intelligence le rôle écrasant de Médée, elle y a déployé une force et une énergie extraordinaires. Mr. Albert Lambert nous a paru fort beau dans le rôle de Jason. Signalons aussi Mr. Delaunay et M.elles Delvair, Geniat et Garrick. Pourquoi reprendre cette *Médée* déjà jouée au théâtre de la *Renaissance*, à la fin de l'année 1898? Il eut été bien plus curieux, bien plus intéressant de nous donner celle de Legouvé où Rachel obtint un si grand succès.

On a aussireprésenté à la *Comédie Française*, *Les ames en peine*, comédie en trois actes, de MM. Ambroise Janvier et Marcel Ballot. L'oeuvre n'a pas été bien accueillie du public. Les auteurs avaient pris pour point de depart un sujet bizarre qu'il était difficile de bien traiter. Renée Zanelli, une jeune fille accomplie qui a toutes les qualités, belle, artiste, poète, meurt jeune. Elle est l'objet, de la part d'Henri Brégard qui l'a vue mourir, d'un culte passionné. Renée possédait un château en Touraine qui a été achetè par le banquier Destillières. Celui-ci a une fille Jeanne qui s'éprend aussi de la morte qui a laissé dans sa demeure de nombreux souvenirs. Henri et Jeanne se rencontrent, et l'affection qu'ils ont voué à Renée les rapprochant, ils finissent par s'aimer. Jeanne croit que Henri ne voit en elle que la morte et elle lui refuse sa main; mais, bientôt convaincue qu'elle s'est trompée, elle consent à épouser Henri. Tout cela est un peu subtil, et monotone, parfois un peu etrange. L'oeuvre a été excellemment jouée par Mme. Pierson et M.elle Pierret, MM. Dessonnes, Laugier et Paul Monnet.

La *Comédie Française* a representé mardi 21 juillet une comédie en quatre actes de M. Georges Beer, artiste da théâtre, qui a pour titre l'*Irrésolu*. La pièce est amusante, mais il me semble que l'auteur a passé à côté de son sujet, sans le traiter. Il avait a nous montrer les défauts, et les vices de l'irrésolution, et à en tirer un drame ou une comédie, mais il ne l'a pas fait. Dans une action banale, nous voyons s'agiter un homme plutôt niais qu'irrésolu, ne sachant jamais ni quelle cravate, ni quel chapeau, ni quelle redingote, il prendra. Il se marie avec une femme bizarre, extravagante, fantasque dont le caractère est incompréhensible. C'est une agaçante pécore. Tout ce qui se passe dans ces quatre actes n'a pas grand intérêt. L'auteur a heureusement mêlé à l'intrique un peu mince des per-

sonnages absolument inutiles, mais qui sont amusants; ils sont là pour prouver que si M. Georges Beer n'a pas les qualités d'un auteur dramatique, il a du moins beaucoup d'esprit.

Cette pièce ne convenait guère à la *Comédie Française*. Elle a été excellemment jouée par les camarades de l'auteur qui ont mis è coeur de célébrer ainsi l'entrée comme auteur dramatique de l'un d'eux, dans la maison. Nous devons louer M.M. Coquelin Cadet, Mayer, Laugier, Garry, Delaunay excellent dans le rôle d'un vieux député reactionnaire, M.me Pierson, M.elle Pierat qui a produit beaucoup d'effet dans un rôle médiocre.

Je vous signalerai l'intéressante publication de *l'Almanach des Spectacles* de Mr. Albert Soubies, pour l'année 1902. Ce volume élégamment édité contient tous les renseignements et les faits de l'année théâtrale de 1902: composition des troupes des théâtres de Paris, liste complète des pièces jouées en France, bibliographie des livres parus concernant le théâtre, noms des critiques de théâtre, etc... etc... Ce livre fort bien ordonné et d'une consultation facile et prompte, rendra les plus grands services à tous ceux qui s'interessent aux choses de theâtre.

L. de Veyran

La RIVISTA non sarà pubblicata il 1° del prossimo mese di Settembre. Gli abbbonati ed i lettori riceveranno in compenso un doppio fascicolo al 1° di Ottobre.

RIVOLGIAMO viva preghiera ai pochi abbonati che ancora non si sono messi in regola con l'Amministrazione, di volerlo fare al più presto. Siamo sicuri di non rivolgere invano la preghiera.

Vittorio Alfieri.

UN PICCOLO SOGNO

Iersera vedemmo realizzato, in nome dell'arte, uno spettacolo che sarebbe potuto sembrare un sogno ove si pensi alle piccole bizze, alle meschine rivalità, alle infinite miserie ond'è disseminato il nostro mondo teatrale, mondo così cosparso di antagonismi e di megalomanie personali da non lasciar credere più possibile il connubio di tre grandi nomi uniti, per onorare la memoria di un grande. Eppure, iersera otto di ottobre 1903, (la data resterà memorabile) si unirono Eleonora Duse, Ermete Zacconi ed Ermete Novelli, stimando che più degnamente non si sarebbe potuto celebrare il primo centenario della morte di Vittorio Alfieri se non illustrando con una interpretazione veramente magnifica una delle tragedie del grande Astigiano: *Virginia* — una delle opere delle quali più era soddisfatto l'autore, pur così fiero autocritico e così modesto giudicatore di sè stesso da scrivere, a proposito degli interlocutori di *Virginia:* " Quanto essi hanno di buono, tutto è del soggetto e di Livio; quanto lor manca, è mio ".

O giovani autori italiani, imparate!

Virginia, insomma, tragica creazione e superba incarnazione scenica di un momento di storia romana eminentemente drammatico: quello di un padre costretto a svenare la propria figlia per salvarle da una tirannide prepotenza la libertà e l'onestà, ebbe ad interpreti, ieri, Eleonora Duse, protagonista, Ermete Zacconi, *Virginio*, Ermete Novelli, *Appio*; e tutti e tre parvero così semplici e così grandi, così artisticamente compresi della romanità de' personaggi che vestivano, così fedeli all'alfierico pensiero, così scrupolosamente intenti a conservare alla robusta, seppure un po' rigida, ossatura della tragedia tutto il suo carattere come addicevasi alla solennità di iersera, che l'affollatissimo, intellettuale uditorio scattò e proruppe in entusiastici applausi, affascinato e commosso. L'arte della Duse, l'arte del Novelli, l'arte dello Zacconi, — pur tanto diverse l'una dall' altra da sembrar quasi fra loro inconciliabili, ieri parevano fuse, per miracolo sublime, di forte volere, in una sola arte classica, gigantescamente grande. Il sentimento di venerazione per la memoria dell' Astigiano aveva compiuto il prodigio. La Duse non

avea più, ieri, le sue affascinanti svenevolezze; Zacconi aveva lasciato a casa i sublimi assalti epilettiformi e tabetici di *Osvaldo*; Novelli aveva depositato dal guardarobiere le sue inflessioni di voce rauca e i suoi *eh?* simpaticissimi. Vittorio Alfieri, se fosse potuto, dopo cent'anni, risorgere dalla tomba, avrebbe dato ben ragione all'amico suo Ranieri de' Casalbigi, che, della *Virginia*, scrivevagli: " Grandi e vivi sono i ritratti ch' Ella vi ha disegnati e coloriti „ e il grande voto dell'Alfieri si sarebbe visto compiuto, il voto a cui l' Astigiano dava forma con queste semplici parole: " Io scrivo con la sola *lusinga* che forse, rinascendo degli Italiani, si reciteranno un giorno queste mie tragedie „. E come ammirò il pubblico, foltissimo e attento, di ieri la interpretazione magistrale data alla *Virginia*, l'Alfieri stesso ne sarebbe stato rapito e commosso.

I due grandi Ermeti e la dolce e dolorante Eleonora ebbero ovazioni infinite; e con loro applausi e lode ebbero Luigi Carini, *Icilio*, romano ed amante, come appunto voleva l'autore, Emilia Aliprandi - Pieri, (*Numitoria*,)Vittorio Pieri (*Marco*). Fu una serata d'arte e di pensiero. Fu un omaggio superbo. . . . .

. . . .

Mi svegliai.

La Duse e Zacconi erano *in riposo*. Novelli recitava *Mia moglie non ha chic*.

La *Virginia* dell'Alfieri sonnecchiava in fondo alla mia biblioteca.

Trieste, Settembre '903.

Giulio Piazza

SCENE DRAMMATICHE NAPOLITANE IN TRE ATTI

PERSONAGGI

Luisella 'a Monaca . . . . . 35 anni
Nannina figlia 'e . . . . 20 »
Donna Rosa . . . . 60 »
'A siè Carmela . . . . 30 »
Ntunettella } cumpagne 'e Nannina } 18 »
Mariuccia } cumpagne 'e Nannina } 17 »
'O si Giuvanne 'e Pignataro, cucchiere . . . . 28 »
Pascariello 'o cavalcante . . . 22 »
Don Liopoldo 'o vitarano, guardaporta, marite 'e Donna Rosa 60 »
Don Nicodemo 'o speziale . . . 65 anni
Munzù Saverio 'e Fantasia - cuoco 35 »
Don Rafaele 'e Sant'Arpino - cucchiere . . . . 35 »
Gigi 'o rumano - cameriere . . 30 »
Peppe 'o famiglio . . . . . . 25 »
Nu portalettere (l'età massima che prescrive il regolamento postale).
Liopoldiello figlio 'e **Giuvanne** (ragazzo di 20 mesi).

Comparse: suonatori, cocchieri, invitati ed invitate, cantanti, ecc. ecc.

La scena è a Napoli - Nel Palazzo del Principe di Pignataro - Nella casa di Nannina - Tempo nostro.

ATTO I.

La scena rappresenta l'interno d'un palazzo signorile di vecchio stampo; in fondo l'ingresso principale, da cui si scorge la via; a destra dell'attore, lo stanzino del portinaio con la scritta: « Parlate al portiere »; sullo stesso lato una porta che indica l'uscita dal dietrobottega della vicina Farmacia, con la piccola ditta: « Laboratorio »; le ultime quinte dànno accesso ad un cortile che ha un pozzo giusto nel mezzo. A sinistra dell'attore è la scala che mena agli appartamenti superiori; sullo stesso lato, altra porta che è quella della scuderia; attaccata allo stanzino deve esservi la campanella di rito, e sulla porta della scuderia la tradizionale emblema della testa di cavallo.

SCENA I.

Pascariello, Don Nicodemo e Peppe

PASCARIELLO

(canticchia a distesa mentre pulisce una briglia di plak-font da cavallo)

St'uocchie beddi, sta vocca ridente,
Sti tuoi vezzi, sti doce parole...
M'incatenasti, Beddicchia stu core...

(poi continua motivando la canzone, senza farne più udire le parole)

DON NICODEMO

(l' interrompe scherzosamente. Egli ha fra le mani un mortaio di bronzo col quale fa del rumore preparando una medicina). Neh, Pascariè, te staie affelanno 'o cannarone pe stasera?

PASCARIELLO

Vuie che dicite, Don Nicodemo mio, io nun aggio saputo maie cantà. E pò, stasera, a quanto m'ànno ditto, nce sta don Ciccio 'o tentore.

DON NICODEMO

E che vene a fà stu don Ciccio?

PASCARIELLO

Comme, che vene a fà? Vene a cantà!

DON NICODEMO

Ah! è un cantante, dunque?

PASCARIELLO

E che cantante!

DON NICODEMO

Buono, eh!

PASCARIELLO

Buono?! Siente Pè, dice buono... Celebre avita dì!

DON NICODEMO

Overamente?

PEPPE

(che è al cavalletto pulendo dei finimenti di ottone per cavalli). Comme no... è 'o primmo 'e tutta l'*Ioròpa*...

DON NICODEMO

Capperi! è nu piezzo gruosso chist'ommo!

PEPPE

Ma che gruosso... sprupusitato, avita dì!

DON NICODEMO

Ma diciteme nu poco... stu celebre, sprupusitato don Ciccio... è tintore pe cognome, pe nomignolo, o pe mestiere?

PEPPE

Vuie quà cugnome, gnomignolo e mignogne... jate dicenno... è pe mestiere.

DON NICODEMO

E cu chillo tesoro 'e voce se contenta 'e se nquacchià ancora 'e mmane ?!

PASCARIELLO

Chesto le diceno tutte quante. Ma isso risponne ca si nun fatica cu 'e tente, e canta sulamente, corre 'o pericolo d' essere arrestato pe sfaticato...

DON NICODEMO

Ma chesta me pare na cosa 'e pazze... Comme, nu cantante che campa cu l'arte soia... corre 'o pericolo d'essere arrestato pe sfaticato!

PEPPE

Vuie, caro don Nicodemo, cierte ccose nun 'e putite sapè... se io ve putesse dì che a pulezia le tene l'uocchie ncuollo... v'e diciarria... ma a me nun me cummiene 'e parlà d' 'e fatte 'e l'aute!

DON NICODEMO

Mo che haie mantenuto 'o segreto... può sta sicuro che nun t'addimmanno cchiù!...

PEPPE

Don Nicodè... stasera voglio sbacantà 'o puzzo 'e dint' 'o curtile... Voglio mettere a bevere a tutte 'e mmitate... 'E voglio fa jenghere 'e ppanze d'acqua 'e grammegna...

DON NICODEMO

Tu che dice... Anze io 'o faciarria nchiudere chillo puzzo... È accussì futo e periculuso...

PEPPE

Nchiudere? Vuie pazziarrate... Chillo, primme 'e tutto, mme serve pe l'acqua d' 'e grammegne... e pò pe nce ire cchiù d'uno vicino a fà 'o poco d' 'a mez'ora! Llà... 'o sito è sulitario... e... mme capite... se sta buono... *(sottolineare questa battuta)*.

DON NICODEMO

Vì che nce tiene ncuorpo... Si nato primme tu e pò 'a malizia! Sa quanta vote dall'auta porta d' 'a farmacia aggio visto cierte scene!... *(ridono)*.

SCENA II.

'O Portalettere *e detti — poi* **Don Liopoldo**

PORTALETTERE

(entra dal portone con delle lettere in mano e nella borsa). Don Liopoldo nun ce sta?

PASCARIELLO

Nu mumento che mo v' 'o chiammo — *(chiamando)* Don Liopò... don Liopò... don Liopò... *(quindi torna a canticchiare)*

Pe stutari sta lampa che m'arde...

DON LIOPOLDO

(dal casotto) Chi mme vò ?

PORTALETTERE

Sono io.

DON LIOPOLDO

Dateme ccà... nne tenite aute ?..

PORTALETTERE

(frugando fra le carte che ha in mano) Niente cchiù... stateve buone *(via)*.

DON LIOPOLDO

Ve saluto *(depone le lettere in un' apposita busta che è attaccata allo stanzino)*.

PASCARIELLO

È venuta Mariuccia che ghieve truvanno a Nannina. L'aggio ditto che è iuta a farse 'a capa addò Ntunetta, pe non 'e fa perdere tiempo cu 'e cchiacchiere lloro.

DON LIOPOLDO

Haje fatto buone. Si sapisse quanto me ne sta facenno perdere pe l'apparecchià tanta cusarelle. Famme 'o piacere de chiammarme si quaccheduno addimmanne 'e me, o si se retira quacche signore.

PASCARIELLO

Jate, jate, che nce penso io. *(Liopoldo rientra)*.

DON NICODEMO

(che entra ed esce a suo comodo dal laboratorio — dice in questo punto i seguenti versi in tono esageratamente declamatorio :)

Avere un tal cantante, egli è un onore
Da farsi al Papa e all'Imperatore !

PEPPE

(stranizzato) Cu chi l' avite, neh, don Nicodè?

DON NICODEMO

E cu chi vuò che l'aggia avè... penso al famoso cantante ch'aggia sentì stasera, e dico dei versi per l'occasione!

PASCARIELLO

Vide che pensiero nce ha miso don Nicodemo!... *(un signore scende dalla scala ed esce dal portone: è salutato rispettosamente da tutti)* Che signore 'e core è chillo cavaliere Fiorillo... Overo è 'o capo signore!

PEPPE

M'hanno ditto che isso ha fatto avè 'o permesso a don Liopoldo, 'e fa 'a festa de 'o spusalizio 'e Nannina, ccà sotto.

PASCARIELLO

Accussì sarrà, 'o Cavaliere è tanto buono e tanto amico d' 'o principe.

DON NICODEMO

Verissimo! E chillo pe chesto sta buone 'e salute.

PEPPE

E chesto mo cumme nce trase, neh, don Nicodè?...

DON NICODEMO

C'entra benissimo, pe farte vedè quant'è veramente buono stu cavaliere Fiorillo. Io pe stu signore nun aggio avuto mai 'o piacere 'e lle preparà nu pinolo, nu poco 'e nguente... niente! — mentre, nfra sotto e ncoppa, 'e pinole, nne priparo nu migliaro 'o juorno, pe tutte l'aute inquiline 'e stu palazzo!.. Chesto secondo me significa che nella casa del cavaliere Fiorillo, non ci sono rimorsi... perchè sappiate *(solenne)* che io penso che dove ci sono i rimorsi non ci possono mancare le medicine!...

PEPPE

Vuie che state dicenno... allora don Biasino l'ausuraro avarria sta dint' 'o campusanto 'a nu piezzo! Mmece chillo là nun c'è juorno che nun se ne va mò add' " '*E Serene* „ a Pusilleco, mò addu " *Pallino* „, e mò 'o Fusaro...

DON NICODEMO

" *Nihil difficile est* „. In tutto vi può essere l'eccezione.

PEPPE

Vuie parlate comme a nu puveta, cull'est e cull'asteco... ma io nun ve capisco...

DON NICODEMO

Materia prima!

> Qualche giorno l'ira mia
> Tu ridicolo buffone
> Proverai in fede mia...
> Fra i burloni, o gran burlone!

(detti questi versi se n'entra tragicamente).

PASCARIELLO

(*meravigliato*). Io aggio ditto che don Nicodemo è miezo pazzo! Viate chi ricàpita 'e pigliarse nu poco 'e mmedecamento preparato cu 'e mmane soie! Jammo Pè, arricettammo: io aggio fenuto... e tu?

PEPPE

E io pure *(danno l'ultima mano al lavoro, poi sgombrano).*

SCENA III.

'O Sì Giuvanne e detti

GIUVANNE

(Entra agitatissimo, muto, e va a sedersi sulla sedia di Don Nicodemo).

PASCARIELLO

(*gli si avvicina con premura, mentre Peppe è intento a sgombrare*). Ched' è, neh, Giuvà?

GIUVANNE

Ched' è... ched' è? Uh, Dio, nun l'avesse maie fatto!

PASCARIELLO

Ma che tiene... nun se pò sapè?

GIUVANNE

Che tengo? Luisella, nun stà int' a casa soia, e cummara Gnesa, 'a vicina soia, m' ha ditto ch' è asciuta 'a stammatina a primm' ora, pecchè ha saputo cierte ccose 'ncopp' 'o cunto mio, che l' hanno fatta addeventà na vipera!

PASCARIELLO

E tu suspiette?

GIUVANNE

Io nun suspetto... ma tengo pe sicuro ch'essa sape tutte cose...

PASCARIELLO

Ma... e comme ?

GIUVANNE

Te pare na cosa difficile ?... Nun saie che nce sta certa tale e quale gente che se piglia 'o spavo ncerato a fà 'o piglia e porta...

PASCARIELLO

Si, ma tu stu fatto tuio l' haie cuntate sulamente a nuie, cumpagne tuoie; cercammo, ommacaro, chi ha potuto essere stu carugnone, nun fosse che pe romperle 'o musso...

GIUVANNE

E quanno haie fatto chesto, mme può levà 'o guaie che tengo ncopp' 'e spalle !

PASCARIELLO

Haie ragione... ma vulimmo pe chesto perderce 'e curaggio?... Statte zitto... vene Nannina...

SCENA IV.

Nannina, donna Rosa, don Liopoldo e detti

NANNINA

(*a Giuvanne*) Comme, te nne staie ccà... e nuie che t' aspettàvamo dinto 'a tanto tiempo ? !

GIUVANNE

Mo songo arrivato, non è overo, Pascariè ?

PASCARIELLO

Proprio a chisto mumento.

DON LIOPOLDO

Jammo, nun ve perdite nchiacchiere, che 'o tiempo se ne passe int'a nu vuolo; sapite o nun sapite che songo 'e doie ?

DONNA ROSA

Nannina se vò vesti e se vò fà 'a capa addò cummara Carmela... tu che ne dice, neh, Giuvà ?

GIUVANNE

E pecchè no? Quanno nce state vuie... jesse addò le pare.

DONNA ROSA

Grazie d' 'a notizia... comme se io avesse penzato 'e farla ire sola! Comme, tu mò... non ne vuò dì maie nisciuna bona!

DON LIOPOLDO

Jammo che se fà tarde!

NANNINA

(*a Giuvanne*) Pecchè nun viene tu pure addò cummà Carmelà?

GIUVANNE

A fà che? E pò te pare che ccà nun nc' è 'a fà niente... Te vengo a piglià cchiù tarde!...

NANNINA

Già... nun nce stà che fà! Chesta è 'a scusa pe nun mme vulè accumpagnà!...

DON LIOPOLDO

Se fà tarde... se fà tarde... 'o sentite sì o no? Jammo, nun mporta, Nannì, te vene a piglià cchiù tarde...

DON NICODEMO

(*dal laboratorio*) Capperi... guarda Nannina comme stà bella vestita da sposa!... (*tutti ridono*).

DONNA ROSA

Don Nicodemo mio, vuie 'e dicite grosse assaie!

NANNINA

Che bella vesta sarrìa chesta si fosse chella d' 'o spusalizio!

DON NICODEMO

Scusate... scusate!... Riconosco il mio torto e lo accetto... Il torto è dei forti... (*gli altri tornano a ridere*). Se la ridono... che imbecilli!

DON LIOPOLDO

Mme pare che mò ve ne putisseve ire!... Uh, santo Niente... Vuie ch'ora vulite fà fà? Rò, tu e Nannina, jate addò cummà Carmela. Tu Giuvà, và pe 'e facenne toie e spicciatelle ambresso. Tu Pascariè, si nun haie che fà, rieste nu poco ccà, anfì a che nun acconcio chell'aute doie scartapelle là dinto

PASCARIELLO

Pe me nun aggio 'a fà niente e mme stongo ccà anfi a che vulite vuie.

DON LIOPOLDO

Te ne ringrazio. Meh, jatevenne, nun perdite cchiù tiempo.

NANNINA

Jamme mammà ; e tu Giuvà, viéneme a piglià quanto cchiù ambresso può !

GIUVANNE

Nun dubità che vengo ambresso !

DONNA ROSA

Cu licenzia vosta. Nce vedimmo stasera.

NANNINA

Ncè vedimmo stasera (*parla all' orecchio di Giuvanne*, *poi si avvia*).

SCENA V.

Monzù Saverio e detti

SAVERIO

(*dalla scala, con in mano una tegghia, entro cui è una pizza dolce, ricoperta da una salvietta*) Cummà Nannì, vuie state ancora ccà?

DON LIOPOLDO

Mo se nne passa n' auto ppoco 'e tiempe ! (*in questo punto si vede Luisella che attraversa la via. Ella, per la gente che vi scorge, non si decide ad entrare nel palazzo; guarda fisamente nell' interno*).

PASCARIELLO

(*che s' avvede di Luisella*, *dice prestamente a Giovanni*) Luisella sta llà fora...

GIUVANNE

(*sorpreso*) Tu che mme dice !

PASCARIELLO

Sta llà fora , nun te fa vedè... vattenne int' a rimessa che mò nce penz' io !

GIUVANNE

M' arraccumanno a te... (*entra nella scuderia, quasi di nascosto*).

SAVERIO

Dovete perdonare l'ardire che mme piglio; accettate sta pezzella che v'aggio fatto cu 'e mmane meie, che nun serve pe dì, songo 'e mmane 'e nu cuoco canusciuto, stimato, amato e apprezzato!

NANNINA

Ve ringrazio assaie cu tutto 'o core. Stasera vuie non ci onorate Munzù Savè?

SAVERIO

Ve pare... come non darve tanto onore... nun p'affennere 'a conversazione... sarraggio uno d' 'e primme!

DON LIOPOLDO

Bravo, sempe accussì ve vulimme... sempe buono e caro amico nuosto!

SAVERIO

Senz'offesa vosta, buono e caro amico, site vuie... io songo l'urdemo 'e tutte... *(dà la pizza a don Liopoldo)*

DONNA ROSA

Munzù Savè, nuie ve lassamme, pecchè avimma spiccià ancora n'auto munno 'e facenne.

NANNINA

Munzù Savè, nuie stasera v'aspettamme? (*uscendo con donna Rosa*).

SAVERIO

Gnorsì. Jate mò per le vostre occupazioni, e che 'o Signore ve pozza benedicere!

DON LIOPOLDO

Munzù, vuie m'avite dà 'o permesso... io mme retiro... tengo a fà na quantità 'e cose... sapite bene dint'a st'accasione?

SAVERIO

Senz'offesa vosta, sti cose 'e saccio pur' io. Si m'avite dà cumanne... facite pure comme se io fosse perzona 'e casa vosta e niente meno!

DON LIOPOLDO

Ve ringrazio assaie assaie, Munzù Savè (*entra*).

SAVERIO

Guè, tu staie ccà, Pascariello bello, e nun te lasse vedè. Haje visto 'o murzillo 'e cardinale ch' aggio rialato a Nannina? Si te n' attocca na fellicciolla stasera, me n' annuòmmene. Pascariè, là nce stà da al-

leccarse 'e dete! Ched' è, nun te siente buone... Allora me ne vaco e te levo l' incomodo... (*per uscire*).

PASCARIELLO

Gnernò... chesto che vò dì...

SCENA VI.

Luisella 'a Monaca e detti

LUISELLA

(*imbattendosi in Monzù Saverio*). Faciteme 'o piacere, diciteme addò stà 'o sì Giuvanne 'o cucchiere de 'o princepe 'e Pignataro?

SAVERIO

Il piacere è mio, senz' offesa! Ma ccà nce sta 'o cravaccante suio che ve 'o pò dicere meglio 'e me.

PASCARIELLO

Uh, site vuie, Luisè! Eccome ccà... che v' aggia servì?... Grazie Munzù Savè...

LUISELLA

Pure de 'a parte mia, ve ringrazio...

SAVERIO

Mme faccio maraveglia! Io songo l' urdemo 'e tutte! E si stasera pruvate vuie pure nu poco 'e chella pezzella mia... già... (*attenzione di Pascariello*) io nun saccio si vuie site d' 'a cummettiva! Ma si 'a pruvate, allora putite dì che songo n' ommo 'e core, n' ommo 'e talento, n' ommo 'e buntà, e senz' offesa, che songo 'o primmo cuoco 'e Napule: mme chiammo Monzù Saverio 'e Fantasia all'ordene vuoste. Signori, buon giorno a tutti!... (*risale la scala ed esce più che mai marcando il suo tipo di fannullone*).

PASCARIELLO

Meno male, chillo mò le steva dicenne tutte cose... (*a parte; quindi abbozza un sorriso verso Luisella*). Site proprio vuie, Luisè?

LUISELLA

Mme vedite, songo io! 'E che ve mmaravigliate?...

PASCARIELLO

(*c. s.*) 'E niente! Ve veco ccà, a chest' ora, saccio che a Giuvanne dispiace quanno nce venite... e perciò ve l'aggio addimmannato!

LUISELLA

Avite raggione... ma sta vota è stato proprio isso che mme nce ha vuluto!

PASCARIELLO

Comme? Nun capisco...

LUISELLA

Nun capite? Meglio accussì! E pure vuie che site nu buono giovine, avarrisseva capì... avarrisseva capì che quanno se perde 'o rispetto a cierte ccose che nce hanno miso tanta speranza dint'a l'anema, se n'add' avè raggione!... E io l' aggio sta raggione, Pascariello mio, e si Dio vò... mme 'a faccio cuntà!

PASCARIELLO

Crediteme, quanto cchiù ve sento cchiù nun ve saccio capì! Nun già pecchè vuie nun ve spiegasseve, no; ma songo io che nun ne saccio piglià na spagliòccola! Nun m' anniarrate che dinto a sti parole voste nce sta nu poco 'e fele?!

LUISELLA

E pecchè anniarvelo?.. Ma na vota che nun sapite niente... che v''o dico a fà? Ve seccarria certamente (*tutto questo senza convinzione*).

PASCARIELLO

Avite taorto 'e parlà accussì! Vuie m'avite sempe cunfidate tutt''e fatte vuoste...

LUISELLA

È overo, ma na vota vuie cu mico teniveve una faccia...

PASCARIELLO

Chesta è n'offesa, cara Luisella mia...

LUISELLA

No, nun è n' offesa! io nun v' offenno... ma faciteme capace che vuie mò nun mme state ngannanno, e io ve dongo 'a parola che ve dico tutto...

PASCARIELLO

Ma chesto che vò dì... mena mò... diciteme, si è lecito, in che pozzo servirve...

LUISELLA

(*mordendosi le labbra*) Ve ringrazio... da vuie nun voglio niente... ma aspetto a Giuvanne.

PASCARIELLO

(*con premura*) Addò, ccà ?

LUISELLA

(*vivamente*) E si no, addò ?

PASCARIELLO

(*umile*) Ma sapite che Giuvanne nun vò fà sapè 'e fatte suoie ccà sotto addò isso fatica... accussì putarria perdere 'o pane...

LUISELLA

Chesto l'avarria capito aiere... ogge, no; ogge l'aspetto ccà... pure si se facesse l'ora 'e nchiudere 'o palazzo. Abbadate che nun me mporta cchiù niente d' isso, comme a isso non l' è mpurtato cchiù niente 'e me! M' ha trattata comme a l'urdeme 'e tutte 'e femmene!

PASCARIELLO

(*mostrando la fatica che fa nel mentire*) Ma che v' ha fatto ?

LUISELLA

Pecchè ve vulite vèstere 'a scemo... nun 'o vedite che nun ce riuscite.

PASCARIELLO

Dio mio... ma che v' aggio ditto... che v' aggio fatto... pecchè vuie mme dicite sti parole ? Comme, nun songo stato riale anfì a mò cu vuie ? !

LUISELLA

Ah, anfì a mò!

PASCARIELLO

Anfì a mò... sempe! Venite ccà, Luisè, jammo dinto 'o cafè rimpetto... là pigliànnece quacche cosa, parlammo e aspettammo che vene Giuvanne (*in questo punto, dalla porta nella quale è entrato Giuvanne, Peppe 'o famiglio, fa capolino e mostra di ascoltare attentamente quanto dicono Luisella e Pascariello, per riferirlo a Giuvanne, dal quale è a ciò incaricato*).

LUISELLA

Scusate... ma io 'a ccà nun me movo!

PASCARIELLO

Chesto significa ch'avite perzo ntutto e pe tutto 'o rispetto pe Giuvanne?

LUISELLA

Ma Giuvanne, m' ha rispettata maie ?

PASCARIELLO

Ma che v' ha fatto... si nun mme 'o dicite ?

LUISELLA

(*alquanto commossa*) Vuie 'o sapite... dicitelo vuie a me, si vulite fà n'azione 'e guaglione 'e core, e si tenite ancora dint'a l'anema nu poco 'e pietà pe chi soffre... comm' io stò suffrenno !

PASCARIELLO

Ma che v'aggia dicere... io nun saccio 'e che parlate...

LUISELLA

(fiera) 'O vulite sapè ? Embè, sentite : Giuvanne è spusato... e stasera s' aunesce cu 'a mugliera !

PASCARIELLO

(subito) Nun è overo ! Avasciate 'a voce, pe carità... vuie 'o facite cumprumettere c' 'o princepe ! *(Peppe entra facendo dei segni di meraviglia).* Nun è overo, ve dico, ma chi v' ha potuto dicere sta cosa... sta nfamità ?

LUISELLA

(efficacissima) Ah ! vuie dicite ch' è na nfamità ?! Embè... gnorsì... 'e chesta nfamità è stato capace l' amico vuosto, che vuie mò vulite annascònnere... *(barcolla asciugandosi le lagrime; Pascariello l' adagia, sostenendola, su d' una sedia).*

PASCARIELLO

(quasi mancandogli la parola e come preso da un nuovo pensiero). Chisto è nu sbaglio... hanno fatto arrore... songo io che sò spusato... e nun è Giuvanne...

LUISELLA

Vuie site 'e buon core... vuie state dicenno sti buscie pecchè ve faccio pietà! Ma, diciteme, mme 'o mmeretava io ?... Mme 'o mmeretava io... doppo che le parlaie tanto chiaro, e doppo tutto chello che le dicette, quanno isso vulette pe forza... sì pe forza... l' ammore mio ? Ve pare, era femmena 'e nnammurarme io, doppo tutto chello che era succiesso, e doppo tutto chello ch' era addeventata ?! Nuie, che simmo 'e carne, pe quanto putesseme addeventà malamente, fenimmo sempe pe credere a chillo che cu tanta belle parole nce prummette tanta cose... e nce avutammo cu piacere a via d' 'o bene ! Giuvà, abbade, io le diceva, che io songo na disgraziata e nun te dò niente 'e bello dànnote 'o core mio... tu 'o vuò... ma penza buono addò è che te 'o piglie... saie 'a casa addò mme trovo ! Io non songo 'e chelle femmene che danno chil-

l'ammore che fa scuorno all'uommene che se 'o pigliano... io sò stata 'a scola e aggio avuta na mamma bona e sfurtunata! Penza che tu vulennolo te miette a lato na mala femmena 'a quale nun te lassa cchiù 'e pede... pecchè nun se sente nata pe 'a mala vita! Nun te lassa cchiù 'e pede, pecchè cagna vita, e l'ammore suio pe te nun è ammore... ma è benedizione... è obbrego! A vita soia sarrà a toia, pecchè non sarrà chiù de scuorno... ma sarrà de stiente, de privazione, de bene. Siente, io nun voglio vestì bona, io mme cuntento 'e nu piezzo 'e pane asciutto 'o juorno... e tutto chesto pe nun vénnere chiù sti carne meie a chi cchiù mm'è disprezze! E isso nun diceva auto che... " Tu si 'o core mio... tu sì 'o bene mio "! — Che vuleva levarme pe forza da 'o peccato... pe mme fa campà sulo pe isso!...

PASCARIELLO

(commosso) Puverella!

LUISELLA

E siente ancora — io pure le diceva — che chillo juorno che saccio che tiene n'ata nnammurata... chillo juorno sarrà brutto pe tutte e duie... pecchè io mme credarraggio morta a chillo primmo mumento, mmece d'allora... e farraggio cose da fà mettere 'e mmane dint' 'e capille! — E Giuvanne, sempe cu 'a stessa voce, cu chella voce che mme faceva sbattere accussì forte 'o core mpietto, mme diceva sempe 'e stesse parole... " Tu sarraie sempe 'a vita mia, 'o bene mio, ammore mio "! Pe diece anne accussì è stato... ogge nun è cchiù accussì!.. Ma isso nun vedarrà 'a festa d' 'o sposalizio suio fenuta. . senza che io nun l'avarraggio fatto pavà chello che mm'ha fatto... *(terribile, tragica)*.

PASCARIELLO

Che pienziere sò chiste! Chist' è n' arrore, crediteme... và, jatevenne 'a casa, che Giuvanne nun v'abbandona!

LUISELLA

Giuvanne m'ha già abbandunata... Giuvanne stasera, mentr'io me ne starria sola dint' 'a casa mia, isso s' astrignarria dint' 'e braccia so'e n'ata femmena... mariuole d' 'a pace mia!

PASCARIELLO

Crediteme, Luisè, che sò buscie cha v' hanno ditto...

LUISELLA

Vuie 'e chiammate buscie, e nun sapite che cummara Gnesa, che sta dint' o vico mio, è cainata 'e don Rafaele 'e Sant'Arpino, 'o cumparo 'e muccaturo 'e Giuvanne? Embè, cummara Gnesa, mm'ha ditto tutte cose!

PASCARIELLO

(scoraggiato) Chesto nun dice niente... da 'o mumento che songo io 'o sposo e no Giuvanne...

DON LIOPOLDO

(*ricomparendo sulla soglia dello stanzino*) Pascariè, vò a me sta figliola?

LUISELLA

'O pate d' essa! (*spalancando gli occhi*).

PASCARIELLO

Gnernò, don Liopò, sta figliola è persona mia. (*a Luisella*) Stateve zitta... pe carità!

DON LIOPOLDO

Pe me nun c' è niente 'e nuovo?

PASCARIELLO

Niente. Putite fà 'e facenne voste senza penzà 'o palazzo.

DON LIOPOLDO

Te ringrazio assaie... Allora permettete (*rientra guardando Luisella*).

PASCARIELLO

Pe carità, Luisè, nun ve facite vedè 'e chesta manera 'a chi trase...

LUISELLA

E che vulite che faccio?

PASCARIELLO

Jatevenne, che ve faccio venì io a Giuvanne 'a casa vosta.

LUISELLA

Chesto nun sarrà maie!

PASCARIELLO

Eppure ha da essere! Diciteme na cosa, vuie che penzate 'e fa, restanno ccà sotto?

LUISELLA

Voglio vedè 'a Giuvanne... 'o voglio parlà... isso m'adda dà cunto e raggione 'e chello che mm' ha fatto.

PASCARIELLO

E credite che chesto nun se pò fa che ccà sulamente?

LUISELLA

Si: pecchè sulamente ccà 'o pozzo vedè... 'a casa mia, doppo quanto è succiesso, isso nun ce vene!

PASCARIELLO

Ma che è succiesso? E pò si fosse pure comme vuie dicite, vuie da chella bona femmena che site, nun credite che parlanno 'e cierte fatte dinto a stu palazzo, Giuvanne nun se ncuietarrìa co' princepe... Mena mò, raggiunatece ncoppa... nun facite che da nu guajo n' avessena nascere ciente!

LUISELLA

Vuie dicite buone... vuie parlate meglio... ma scusate... io chesta vota nun pozzo ubbidirvi... Io sò sicura, che si aspetto che isso vene addò me 'e vuluntà soia... io aggio voglia d'aspettà, che nun 'o vedarraggio maie... E pò, quanta vote nun avimmo parlato a sulo a sulo, vicino 'o puzzo, int' 'o curtile... senza che nisciuno nce ha viste maie? Pecchè nun nce putimme parlà pure ogge? (*marcare su queste parole: è argomento*).

PASCARIELLO

Nun è de vuluntà soia che ha da venì... songo io che nce 'o porto... e, crediteme, che cu 'o bene che nce vulimmo... Giuvanne vene senza fà parole — *(qui appare Ntunettella, la quale udendo da Pascariello dire le parole: " che cu 'o bene che nce vulimmo „ entra subito nel Laboratorio di don Nicodemo, con segni evidenti di dispiacere contratti sul viso; nè Luisella, nè Pascariello la vedono)*.

LUISELLA

No, Giuvanne nun se fà vedè, e io tengo tutta l'anzietà 'e vederlo! Vuie nun capite in che stato mme trovo... io sarraggio mmustata cumm'a l'urdeme d' 'e femmene che s' ha fatto levà 'o nnammurato senza addunarsene! No, no, Pascariè, io a ccà nun mme movo!.. (*don Nicodemo comparisce quasi non visto dal Laboratorio; Peppe fa lo stesso dalla scuderia*).

PASCARIELLO

(risoluto) Luisè, sentite, vuie mme credite nu giovane d'onore?

LUISELLA

L'aggio creduto sempe.

PASCARIELLO

Embè, si ve prummetto che tra doie o tre ore Giuvanne starrà 'a casa vosta, vuie mme credite?

LUISELLA

Ma pecchè mme ne vulite fà ire 'a ccà?

PASCARIELLO

'O faccio p' 'o bene 'e tutte quante... vuie mò state nu poco arraggiata e putite fà quacche guasto, e pecchè nun levà l'occasione? Sentite a mme, jatevenne 'a casa che cchiù tarde venimmo io e isso e mettimmo nchiaro tutte cose.

LUISELLA

Vuie 'o vulite?

PASCARIELLO

Si, faciteme sta grazia... ve 'o cerco pe 'o nomme 'e mamma vosta! (*Luisella è presa momentaneamente da un senso di commozione*).

LUISELLA

(*poi solenne*) Abbadate, Pascariè, se vuie nun venite cu Giuvanne da ccà a n'aute doie ore 'a casa mia... io stasera vengo n'ata vota ccà... e chello che succede... succede. Io tengo 'o core che mme fa sango, e cerco vendetta!

PASCARIELLO

Nun ce penzate... statene certa...

LUISELLA

(*avviandosi decisamente*) Io v'aspetto... e chesto 'o faccio pe vuie!

PASCARIELLO

(*accompagnandola all'uscio*) Ve ringrazio assaie... quanto site bona... grazie... grazie. (*Ntunetta comparisce alle spalle di don Nicodemo, e sente queste ultime parole di Pascariello: — " Ve ringrazio assaie... quanto site bona.. grazie... grazie. „ per le quali mostra ancora della dispiacenza. Peppe rientra per avvertire Giuvanne dell'andata via di Luisella*) Uh, mamma mia... nun me ne fido cchiù! (*cade su d'una sedia per stanchezza*).

SCENA VII.

Giuvanne, **Peppe** poi **don Nicodemo** indi **Ntunettella** e detto
(esce ciascuno a suo tempo dal proprio lato)

GIUVANNE

(*con grande ansia*) Pascariè che mme dice?

PASCARIELLO

Ne'è vuluto 'o bello e 'o buono pe na mannà!

GIUVANNE

(c. s.) Overamente sape tutte cose?

PASCARIELLO

Overamente!..

GIUVANNE

Pover'a mme e che guaio che m'è venuto ncopp' 'e spalle!

PASCARIELLO

Mò s'adda arreparà... Capisce, cummà Gnesa, 'a cainata de 'o si Rafaele, l'ha ditto tutto...

GIUVANNE

Comme, cummà Gnesa è cainata a don Rafaele?

PASCARIELLO

Ched' è, tu nun 'o sapive?

GIUVANNE

No! — Ah, si l'avesse saputo!

PASCARIELLO

Mò nun s'adda perdere tiempo... mò s'adda ire addò essa...

GIUVANNE

Addò chi?

PASCARIELLO

Addò Luisella!

GIUVANNE

E pe fà che?

PASCARIELLO

Comme, pe fà che? Te 'a vulisse vedè ncopp' 'e spalle stasera?

GIUVANNE

E tu cride che jenno là, chella nun vene chiù ccà?

PASCARIELLO

Pò essere che sì, stasera, e a nuie sta serata nce preme 'e salvà!

GIUVANNE

Io nun tengo core 'e nce venì... vance tu sulo... le dice che stongo

malato... che sò ghiuto accumpagnà 'o Signore a Surriento... nzomma, le dice chello che vuò tu... abbasta che mme salve...

PASCARIELLO

No, ch'accussì nun te pozzo fà niente... chella femmena è decisa a tutto... chella è capace 'e te fa nu sfregio nnanze a tutte quante... pienzece... fallo pe 'a Madonna!

GIUVANNE

Sì, nce penzo... ma mò nun pozzo... povero a me, me so pigliato a morte cu 'e mmane meie.

PEPPE

Nun ve facite vedè accussì 'a don Liopoldo... chillo addevina tutto... Mò se vede... che diavolo... sulo 'a morte nun c'è remmedio!...

NTUNETTELLA

(*dal Laboratorio*) V'avimma aspettà cchiù?

PASCARIELLO

Guè, Ntunettè... e addò m'haie aspettato?

NTUNETTELLA

(*avanzandosi*) Io nun aveva dicere: " aspettato „ aveva dicere: " avimmo 'a sentì niente cchiù? „

(*Giuvanne e Peppe trasaliscono: poi si rassicurano a tempo*)

PASCARIELLO

(con interesse) E che haie ntiso... c'haie ntiso?

NTUNETTELLA

(*con grazia*) Primm'e tutto: " che cu 'o bene che nce vulimmo... „—E pò: " Grazie... ve ringrazio assaie... quanto site bona! „ — Io non saccio chi è chella bella cosa fatta 'o scuro... ma aggio visto che è na femmena... e aggio visto pure che nun c'è male!..

PASCARIELLO

Viene ccà... tu qua' femmena... tu qua' parole....

(*l'abbraccia, rinfrancandosi*).

NTUNETTELLA

(prima d'abbracciarlo) Me 'o vuò annià cu sta faccia d' annèa diebbete che tiene?

DON NICODEMO

(in disparte) Chiano guagliù che 'o Vesuvio votta fuoco... Brr... Brr... (*si frega le mani e saltella*).

PEPPE

(meravigliato) Vuie che facite... neh, don Nicodè?

DON NICODEMO

E che vuò che faccio? Metto un poco in movimento questa mia vecchia carcassa... (*aggiunge al movimento di prima una grossa risata*).

PASCARIELLO

Io l'aggio ditto che don Nicodemo è miezo pazzo!

DON NICODEMO

Che dice tu... che rùseco 'e don Nicodemo?

PASCARIELLO

(*sorride*) Niente... m'allicurdave chillo celebre cantante ch' adda venì stasera... e chella puvesia che vuie l'avite fatto...

DON NICODEMO

(*ricordandola*) Ah, già... (*poi la dice in tuono declamatorio*).

Avere un tal cantante, egli è un onore ..
Da farsi al Papa ed all'Imperatore!

PEPPE

(*imitandone la voce e il gesto*) E io vaco a dà 'e grammegne a 'o si Ciccio e a Mastu Tore... (*entra saltellando nella scuderia*).

DON LIOPOLDO

(*che è ricomparso un po' prima sul limitare del casotto ridendo dice a Peppe*) E dà pure 'e sciuscelle 'o ciuccio... nun te scurdà!

DON NICODEMO

(*sorpreso e lanciando un'occhiata di disprezzo a Peppe*) Che guaglione scemo e perneciuso! (*gli altri ridono. Quadro.*).

FINE DELL' ATTO PRIMO

ATTO II.

La stessa decorazione del primo atto, così modificata: dei lumi accesi alle mura, molti invitati ed invitate; in un cantuccio i suonatori. La musica farà poche altre battute dopo levata la tela. Regna una cordiale allegria nella comitiva; grida festanti, gorgheggi di cantanti. A musica finita don Nicodemo si prepara a fare un brindisi per il quale ha avuto preghiere insistenti da tutti. Stufe di gelati, vino e guantiera con tarallini.

SCENA I.

Nannina, donna Rosa, Ntunetta, 'a siè Carmela, Mariuccia, don Liopoldo, Giuvanne, Pascariello, don Nicodemo, don Rafaele, Muozù Saverio, Peppe, comparse.

DONNA ROSA

Lassate stà a don Nicodemo, vuie le facite avutà 'a capa.

DON NICODEMO

(*che è fra Mariuccia e 'a siè Carmela, le quali lo malmenano*) Nun dubitate, donna Rò, che a mè 'a capa nun m'avota... (*tenta sostenersi... ma barcolla*).

MARIUCCIA

Nce pare! ma levamme 'e parole 'a miezo... nuie vulimme 'o brinnese.

LE DONNE

Si, si... 'o brinnese (*tirando l'abito di don Nicodemo*).

DON NICODEMO

Chiano... chiano... nun mme maltrattate... si no nun l'avite... io ve l'aggio prummiso e ve 'o faccio... anche se dovessi essere fulminato!

MARIUCCIA

A 'e cane dicenne! vuie nce avite fa sta sempre allegramente!

SAVERIO

Senz'offesa vosta, cummà Mariù, don Nicodemo, nun è 'o pulecenella d' 'a cumpagnia!..

DON NICODEMO

(*tra sè*) Siente st' animale!

SAVERIO

Truvate o no, che 'e parole meie ve fanno nu favore, neh, don Nicodè?

DON NICODEMO

(*c. s.*) Guardate sta bestia!

SAVERIO

Embè, nun ce annurate manco 'e na risposta; vuol dire che nun ne simme degne?

DON NICODEMO

Ah, vuie cu mmico avìveve? Io nun me n'ero addunato!

SAVERIO

Allora, senz'offesa, io nun ve dico cchiù chello che aggio già ditto!

DON NICODEMO

Pe me facite pure 'o comodo vuosto!

PEPPE

(*ad una comparsa*) Tuzzammo... (*col vino in mano fa un brindisi, una vera sbarazzinata*).

Stu vino è bello, frisco e aggarbato,
E faccio brìnnese a chi s'è spusato!

SAVERIO

(*va a baciare Peppe con effusione*) Bravo! senz'offesa, tu si 'o primmo puveta che sta mmiezo a nuie! (*poi guarda don Nicodemo come se gli avesse inflitto un castigo*).

TUTTI

(*meno don Nicodemo, il quale non divide questa opinione, applaudiscono e gridano:*) Evviva!

PEPPE

M' avita compiatè... stu povero cerviello mio nun sape fa niente 'e meglio!

DON NICODEMO

N'auta piccola cosa che faciarria stu povero cerviello tuio, sarria rroba da... osservazione del frenologo!

PEPPE

(*stringendogli la mano*) Grazie... don Nicodè... io nun mm' 'e mmereto st'eloge!..

RAFAELE

Nun serve pe dì, ma Peppe è stato e sarrà sempe nu guaglione 'e genio... Dovete canoscere na cosa, care signure mieie, che sti guagliune nasceno... naturalmente... parlo buone, neh, don Nicodè?

DON NICODEMO

Comme no! Vuie site... na rroba grossa assaie!

RAFAELE

Ve ringrazio; io pe bontà vosta sento che mme mereto chesto e pure quacch'auta cosa!

DON NICODEMO

(*tra sè*) Io nun aggio cchiù che sentì... io nun aggio cchiù che sentì!...

PASCARIELLO

(*che finora ha sempre parlato con Giuvanne, quasi di furto s'alza, agitatissimo*) Io sto ncoppa 'e spine... songo 'e nove e Gige 'o rumano nun torna!

NANNINA

(*a Giuvanne*) Che tiene? nun parle, nun te divierte nu poco?

GIUVANNE

Niente... ch'aggia tenè? Stongo ccà, sente chello che se dice, mme faccio na resata... e che auto vuò che faccio?

NANNINA

Già... te faie na resata... nun è overo! Io t'aggio visto sempe cu sta faccia scura scura!

GIUVANNE

Ma che faccia scura, te si ngannata!

NANNINA

(*con interesse*) Overo?

GIUVANNE

E si... ma pecchè avarria sta comme tu dice?

NANNINA

Oh, si avesse potuto sapè... mm' è paruto accussì.

GIUVANNE

Accussì... comme?

NANNINA

Accussì... comme? Tutto malinconico... ncopp' a pensiere... seccato...

GIUVANNE

Seccato? Ma che pensiero... (*resta a parlare sottovoce con lei*).

DON LIOPOLDO

Pascariè, nun te pare meglio 'e fà primme cantà e pò 'e fà fà 'a cacciata d' 'e gelate?

PASCARIELLO

A vuie nun ve manca judicio... site gente 'e corte e sapite sti ccose comme vanno! (*don Liopoldo s'allontana*) Sta tardanza 'e Gige mme fà mettere mpenziero...

CARMELA

Commà Rò, dicite vuie quacche cosa a don Nicodemo... facitele dì na puvesia... facitele fà nu brinnese... Che mmalora... Peppe l'ha fatto senza farse apprià... e isso se fa tanto a tenè...

DONNA ROSA

'O sentite, Don Nicodè... mena mò non facite 'o sfaticato!

DON NICODEMO

" A tanto intercessor nulla si nieghi! „ Sono ai vostri ordini!

LE DONNE

Oh, meno male... mò va buone... sentimmo, sentimmo...

MARIUCCIA

(*dopo un poco di pausa, con impeto*) E quanno?

DON NICODEMO

Quanno? Quanno mme daie 'o vino!

DONNA ROSA

Have ragione... dalle 'o vino, fà ambresso...

MARIUCCIA

Eccolo ccà... (*corre a prendere un bicchiere di vino*).

CARMELA

Ma, adda essere propeto nummero uno! Comme vuie 'e sapite fà!

MARIUCCIA

Ccà sta 'o vino...

DON NICODEMO

Grazie... eccomi...

PEPPE

(*con forza e con stravaganza, l'interrompe*) Mordo bene!

DON NICODEMO

Ossà! Io nun aggio accumminciato ancora!

DON LIOPOLDO

Pè, mò ti ha stà zitto... mò! (*serio e paterno*).

MARIUCCIA

Vevite apprima nu poco! (*gli accosta il bicchiere al muso con violenza*)

DON NICODEMO

Chiano... mme nguacchie 'a scolla!

TUTTI

Stàmmece zitte...

DON NICODEMO

(*declamando, con ironia*):

Di questa innominata
Razza di... gente a modo,
Soltanto il cuore io lodo...
Altro non so lodar!..

(*Ntunetta si avvicina a Pascariello, mentre si declama, per chiedere il perchè del turbamento di lui; quindi gli parla a bassa voce*)

CARMELA

(*sentenziosa*) Chesto è overo... nuie tenimmo nu core buono assaie...

PEPPE

Stàteve zitto... siè Carmè...

DON NICODEMO

(impuntigliato) Vuie sapite che io nun dicó niente cchiù?

TUTTI

Zitte... zitte...

DON NICODEMO

(continuando):

Onde non mi rimane
Che dire alla sposina,
L'amabile Nannina,
Qualche parola sol...

SAVERIO

Nun c'è che dicere... è semp'isso... è semp'isso! *(congestionato)*.

DON NICODEMO

(seccatissimo, continua):

Viva degli anni immemore,
Sempre modesta e pia...
E mai lontan si stia
Da chi le porge amor!..

RAFAELE

Bravo, bene, benone... e nun serve pe dicere, io me ne *rentengo!..*

PEPPE

Stateve zitte... chillo nun ha fennuto ancora! *(poi a don Nicodemo)* Neh, quanno fenite?

DON NICODEMO

Io pozzo feni pure mò!..

GLI ALTRI

(fra di loro) Ve state o nun ve state zitte...

DON NICODEMO

(Li guarda minaccioso, poi grida stizzito il primo verso della seguente quartina, per cui ognuno corre a prendere un bicchiere, e canta l' ultima strofa del brindisi):

Orsù... mano ai bicchieri...
Con mo gridato amici. .
Gli sposi sien felici
Per anni ed anni ognor!

TUTTI

(ripetono a modo loro):

Gli sposí sien felici
Per anni ed anni ognor!

PEPPE

Bene, bravo, magnifico...

TUTTI

(*applaudiscono, bevono, fanno festa rumorosa; 'a siè Carmela e Mariuccia asciugano il sudore al poeta*).

PEPPE

Prufessò, nu piezzo 'e musica! (*la musica accenna a pochi accordi, lentamente*) Sentite, 'e puvesie 'e don Nicodemo saranno tanto belle, ma io nun 'e capisco...

SAVERIO

Senz'offesa, don Nicodemo fà 'e brinnese cchiù meglio 'e comme io faccio 'e pizze!

RAFAELE

Ognuno l'arte soia: vuie sapite fà 'e pizze, Don Nicodemo sape fà 'e pinnole e 'e brinnese; e io, nun serve pe dì, saccio vedè quanto va nu cavallo 'e corza e quanto nu trentacarri!...

SAVERIO

Ho l'onore di farve ntennere che parlate comme a nu paglietta!

RAFAELE

L'onore è mio, e nun serve pe dì, vuie mme facite nu pregio quanno mme facite st'eloge! (*si stringono la mano con effusione*).

DON NICODEMO

(*tra sè*) Che coppia intelligente!... Io mmiezo a cchi mme trovo!...

SCENA II.

Gigi 'o rumano e detti

DON LIOPOLDO

Oh, Gige, ve se vede finalmente!

PASCARIELLO

(*tra sè*) È venuto!

GIUVANNE

(*si chiede ansioso*) Che n'avarrà ricavato!

GIGE

Magari... fossi venuto prima... non fa gniente... non c'è chefare... quando s'è a servire, non s'è padrone di nulla... Signori, son venuto solo pe darvi la bona sera!

TUTTI

(*lo salutano cordialmente, gli fanno inviti, offerte...*)

DON LIOPOLDO

Venite ccà... serviteve nu bicchiere 'e vino... mangiateve nu biscottino.

GIGE

(*va a bere*) Grazie, adesso sì che non ci manca gniente!

NTUNETTA

(*a Nannina*) Che tiene Nannì?

NANNINA

Che saccio... veco Giuvanne accussì ncuttuso!

NTUNETTA

Pure Pascariello stà accussì... ma che sarrà?

NANNINA

E chi nne sape niente... (*si mettono a braccetto e vanno in fondo parlando*)

PASCARIELLO

(*piano a Gige il quale è venuto bevendo alla ribalta*). L'avite truvata?

GIGE

Sì.

PASCARIELLO

E che v'à ditto?

GIGE

Magari, m'avesse stato a sentì; ci ho sprecato er fiato... quella donna lì me pare una vera indemoniata!.. Non mi ha voluto sta a sentì pe gniente; altro non m'ha detto che se Giuvanne non va da lei, viene lei quà de fora er palazzo! Ma io non ce credo...

PASCARIELLO

Chesto io l'avevo penzato... e si chella femmena vene ccà e mette a rummore 'o vicenato... tutta 'a colpa è de Giuvanne, che nun ha voluto fà 'e cose juste (*Gige s'allontana*).

GIUVANNE

(*piano a Pascariello*) Che ha fatto?

PASCARIELLO

Luisella mò vene ccà fora!

GIUVANNE

(*molto meravigliato*) Tu che mme dice?

PASCARIELLO

Io te dico 'a verità!

GIUVANNE

Madonna mia... e io comme faccio?

PASCARIELLO

Nce l'haie voluto tu! Addo Luisella nce aviva da ire tu pe nun le fà fà nisciuno suspetto... ommacaro pe 'o mumento... che haie mannato a fà, Gige?

GIUVANNE

Penza tu, Pascariè... Guarda, io mme songo nzurato... Luisella stu diritto 'o teneva essa ncuollo a me... No, io cumme steva cumbinato, nun aveva dà maie stu passo..

NANNINA

Ma 'o sapite o no che vuie me parite duie cungiurate?

NTUNETTA

Che facite che nun ve state cu nuie?

PASCARIELLO

Comme, nun stamme cu vuie... Ched'è nun stammo ccà?

GIUVANNE

E pò nun sapite ch'avimmo 'a penzà a tanta cose...

SAVERIO

Va bene, ma senz' offesa vosta, si Giuvà, mò avita capì pure che avita penzà 'a sposa vosta... tanto cchiù quanno po' 'a sposa è na guagliona aggraziata e accunciulella comme a Nanninella vosta...

GIUVANNE

Grazie, munzù Save...

NANNINA E DONNA ROSA

Buntà vosta, munzù Savè, buntà vosta!...

SAVERIO

Accussì è... accussì è... si no ve pare... mme sarria pigliato tanto

appretto pe faticà nfaccia a chella pezzella... che, senza offesa, è stata purtata ngloria da 'e primme stummacielle fine...

RAFAELE

Mò simme a quel tale oggetto... che, vulessemo dicere, ognuno adda fà l'arte soia...

DON LIOPOLDO

Chesto è overo. O pruverbio dice: "Fà l'arte che saie fà, che si nun t'arrecchisce, camparraie!" E 'o culunnello d''o riggimento mio, bon'anema soia, mme diceva, che 'e pruverbie nun se sbagliano maie!

DON NICODEMO

Saggiamente. I proverbi son la sapienza dei popoli!

PEPPE

Ma se fà o nun se fà quacche cosa? Jammo... nu poco 'e musica... quacche canzona... e sì che nce ne stanno tante accussì belle! Per esempio: "'O suonno" 'e de Giosa?!

DON NICODEMO

Vuoi dire il "Sogno" di de Giosa?

PEPPE

Vuie pò avita cumpiatè comme io parlo...

DON NICODEMO

Ma chi t''e mpare sti ccose?

PEPPE

Nisciuno... 'e sento e mme mparo...

DON NICODEMO

Bravo... dunque... sentimme, sentì... musica!

GIGE

Adesso prego io don Ciccio er tintore pe quarche cosa...

DON NICODEMO

Sentiamo il novello Tamburini!

NANNINA

Gige, facite cantà: "Comme te voglio amà".

NTUNETTA

No, primme: "o Marenaro".

MARIUCCIA

Gige, allicurdateve che mme prummettisteve 'e mme fà sentì: " Uocchie nire "

SAVERIO

E pò, senz'offesa 'e nisciuno, ve prego 'e nce fà sentì n' " Aria 'a Siciliana " !

GIGE

Servo tutti... nun scontento nessuno... (*va in fondo a parlare con una comparsa dall'atteggiamento guappesco. La quale si alza, beve e poi s'atteggia per iniziare il canto. La musica intuona un motivo possibilmente conosciuto nei tempi nostri*).

CARMELA

Belle guagliò, mò v'avita assettà... e v'avita stà zitte...

TUTTE LE DONNE

Gnorsì... avite raggione... eccoce ccà (*ciascuna dice la sua).*

GIUVANNE

(*a Pascariello*) Mme cride? Nun tengo cchiù sango dinte 'e vene...

PASCARIELLO

Guè, Giuvà, mò nce vò curaggio... pigliatella comme vene vene... Jammo a bevere 'a via 'e dinto... (*si mette a braccetto con lui ed entrano insieme nel casotto di Don Liopoldo. — Mentre è per finire l'ultima strofa della canzone che ha preso a cantare don Ciccio il tintore, comparisce in fondo Luisella. È pallida, dolente, fiera*).

SCENA III.

Luisella *e detti*

LUISELLA

(*al primo che le càpita*) Faciteme nu piacere... chiammateme nu momento 'o sì Giuvanne.

DON LIOPOLDO

(*ai suonatori che cessano pel momento*) Fermateve nu poco. Parlate cu mme, bella fè... chi vulite?

LUISELLA

'O si Giuvanne 'e Pignataro...

DON LIOPOLDO

Nanni addò è ghiuto Giuvanne? (*poi chiamando*) Giuvà..... Giuvanne. (*a parte*) Mme pare chella femmena 'e stammatina che parlava cu Pascariello !...

NANNINA

Mò, mò steva ccà...

LUISELLA

(*tra sè*) Cummà Gnesa nun s'è ngannata !

NTUNETTA

Pure Pascariello steva cu isso ! (*a parte*) Mme pare chella femmena 'e stammatina !

SAVERIO

(*a parte*) Sta faccia nun mm'è nova !

LUISELLA

Pascariello ?... Fosse 'o cavalcante suio ?

NTUNETTA

Gnorsì — 'o cavalcante suio ! (*impensierendosi*)

LUISELLA

(*affermando*) 'O sposo... dicimmo accussì ?!

NTUNETTA

Gnernò... 'o sposo nun è Pascariello, ma è Giuvanne... e chesta giovane è 'a sposa !..

LUISELLA

(*simulando*) Ah, mò va buone... guardate nu poco... io sapeva tutto 'o cuntrario...

DON LIOPOLDO

(*presso il casotto*) Stesse ccà dinto ? (*chiamando*) Giuvanne... Giuvà ? (*escono Giuvanne e Pascariello*).

GIUVANNE

Chi mme vò ?...

PASCARIELLO

Luisella !

DON LIOPOLDO

Nce stà sta femmena che addimmanne 'e te...

GIUVANNE

Luisella !... (*impallidisce ma tenta di non farne accorgere*).

LUISELLA

(*a Liopoldo*) Ve ringrazio assaie assaie...

GIUVANNE

Site vuie... e cumme va 'a cheste parte?

LUISELLA

V' aggia cercà nu piacere... e si vulite ascì nu mumento fora... ve sarria obbligata...

GIGE

(*a sè stesso*) L'ha detto e l'ha fatto! (*Pascariello segue tutto attentamente con lo sguardo*).

GIUVANNE

Sono a voi... Signori, permettete nu mumento, che mò torno...

DON LIOPOLDO

Che vò dì st' ascì fora pe parlà. Si sò cose ca nun 'e putimo sentì, jatevenne dint'a chill'angolo 'e muro che nisciuno ve sente...

NANNINA

(*a parte*) Che vularrà 'a Giuvanne sta femmena!

GIUVANNE

Allora favorite ccà... si nun ve dispiace...

PASCARIELLO

(*mostra apparentemente un'emozione sul suo volto*).

LUISELLA

(*impassibile*) Ve ringrazio; ma ve dico che è meglio che ascimmo fora... se tratta 'e nu mumento...

GIUVANNE

Ma quanno ccà l' amice nun vonno permettere. *(piano a lei)* Luisè nun fà ammuina!..

LUISELLA

Ma si l'amice sapesseno che se tratta 'e na cosa che nun abbisogna 'e testimmonie... ve permettarriano 'e parlà fora...

PASCARIELLO

(*in un lampo*) Ma 'e qualunque cosa se tratta nisciuno se piglia 'a libertà 'e se mettere a sentì 'e fatte vuoste...

LUISELLA

Avite raggione... caro Pascariello... (*con sarcasmo*).

NTUNETTA

Mme piace chillo " caro Pascariello „! (*con dispetto*).

PASCARIELLO

Facite affare vuoste...

LUISELLA

Quanno 'o vulite vuie... a vuie s'adda purtà ubbidienza... vuie mmeretate tutto... site 'o sposo... (*segni d'attenzione negli altri*).

PASCARIELLO

(*cercando di distrarre quest'attenzione*) Facite affare vuoste, ve stò preganno... (*va verso gli altri, dai quali è assediato di domande*) Signure mieie pecchè ve ne state senza fà niente... jammo, prufessò, sunate...

LUISELLA

(*lenta a Giuvanne*) Tu vuò pe forza rummanè ccà?

GIUVANNE

'O vide che nun songo io... (*s' allontana alquanto dagli altri insieme a Luisella*).

LUISELLA

Te 'o dico buone pe te... ascimmo 'a ccà dinto... io t' aggia parlà cu cchiù libertà!

GIUVANNE

Io nun pozzo ascì...

LUISELLA

Comme nun può ascì... ma che nce haie 'a fà tu ccà?

GIUVANNE

Aggio 'a stà cu chiste amice che m' hanno mmitato!

LUISELLA

Ma anfi a che punto mme vuò mmustà sta faccia 'e traditore... tu te credive che io mme ne fosse rummasa 'a casa zitta e cuieta... tu te 'o credive... omme 'e niente che sì!

GIUVANNE

Nun alluccà... fallo pe chi tiene mparaviso!

LUISELLA

Tu vuò fa buone... viene fora... siente a me!...

GIUVANNE

Ma pe fà che, aggia venì fora?

LUISELLA

Pe fà che!... e m'addimmanne?

GIUVANNE

(*concitato*) Sì, pe fà che... t'addimmanno?

LUISELLA

Pe mme dà cunto 'e tutto chello che m' haie fatto... ah, tu t' haie creduto, che quanno avisse vuluto, m' avisse pututo dà nu caucio e scartarme cumm'a nu scarpone viecchio. Ma tu te si ngannato assaie... vide, pe farla fenì pe mme o pe te... sò decisa a tutto!

GIUVANNE

Parla chiano... pe carità...

LUISELLA

E jesce fora... si nun vuò fà sentì 'e fatte tuoie... (*resta a parlare con lui sottovoce*).

PASCARIELLO

Mme pare che mò ve vulite nteressà de 'e fatte 'e l'aute... abbadate a vuìe... divertiteve... spassateve...

NANNINA

N'auto minuto e addimmanno io chi è chella femmena...

DON LIOPOLDO

(*richiamandola*) Fà chello ch' haie 'a fà, Nannì?!

DONNA ROSA

(*a Liopoldo*) Ccà gatta nce cova!...

DON LIOPOLDO

Aggio paura che sì!... (*continuano a parlare tra loro — dopo poco, per insistenza di Pascariello, si sente la musica riprendere, con lentezza, una melodia*).

LUISELLA

(*come continuando*) Nun t'annià... nun t'annià!...

GIUVANNE

Tu pe forza mme vuò fà ncuietà... abbada che si tu addimmanne chi è de nuie duie, sì Pascariello o io, 'o sposo, tu faie capì che nfra de nuie nc'è na catena... e mme ne faie mannà da 'o principe...

LUISELLA

Cchiù te sento e cchiù veco quanto sì nfame... Tu si nu carugnone... tu si nu mariuole...

GIUVANNE

Abbada!

LUISELLA

Offiendete... mmosta 'e tenè core d'ascì nnanze a chi t'offenne... quanno nun haie tenuto chillo 'e t'affruntà cu chi haie ngannata...

GIUVANNE

Sì, è overo, è overo!.. Ma nun mme fà ncuietà... fallo pe l'anema 'e màmmeta!.. (*sillabando queste ultime parole*).

LUISELLA

Ah, mò, mò mme 'o dice... e te cride che haie fatto tutto... viene fora... ammeno là o m'accide o te faie accidere... viene fora... viene fora... (*gli si attacca ad un braccio per trascinarlo, quindi si avvia... però le mancano le forze, sviene e cade. Giuvanne resta tramortito, Nannina trasalisce*).

PASCARIELLO

'O guaio è fatto!..

NANNINA

(*vivamente*) Ma avita vedè auto pe addimmannà chi è chella femmena? (*gli altri approvano*).

DON LIOPOLDO

(*si avvicina a Luisella e la sollera*) Chi site? che vulite? (*Nannina corre verso Giuvanne e se lo tira in disparte — Ntunettella parla con Pascariello meravigliandosi*).

NANNINA

(*c. s.*) Chi sì... 'o vuò dì, sì o nò?

LUISELLA

(*alzandosi in piedi in un lampo*) Chi songo? chi songo? Si tu, 'a sposa 'e Giuvanne, che m'addimmanne?

NANNINA

(*arditamente*) Sì, songo 'a mugliera 'e Giuvanne mio!..

LUISELLA

(*spietata*) Ah, sì, tu sì 'a mugliera... embè, io songo 'a femmena soia!...

NANNINA

'A femmena 'e Giuvanne.. e io?... (*dà un grido acutissimo che le resta strozzato nella gola; vuole e non sa piangere.*).

DONNA ROSA

(*corre verso la figlia, lanciando delle terribili occhiate a Luisella.*). Che faccia tosta! (*tutti sono meravigliati, Don Liopoldo inveisce contro Luisella, poi si arresta e si copre il viso con le mani. Giuvanne è completamente avvilito*).

SAVERIO

S'è ntruvuliata l'acqua!

RAFAELE

Vih, che nce steva sotto!

PASCARIELLO

(*a Luisella*) Site cuntenta mò che avite mmelenata na famiglia?

DON LIOPOLDO

(c. s.) Ascite!.. No... nun è essa che ha da ascì... ma è st'assassino (*a Giuvanne*) che s'è venuto arrubbà 'a pace 'e figlieme, mentre era già mariuole d''a pace 'e n'ata femmena!

LUISELLA

(*confortata*) Puzzate essere beneditto!

NANNINA

Essa è 'a mariola... essa... ah!.. Madonna mia!.. (*si stringe la testa fra le mani, come se in essa vi avvertisse dei gravi dolori, e grida a colpi rotti; gli amici, alcuni circondano don Liopoldo, altri Giuvanne; le amiche fanno lo stesso con Nannina*).

LUISELLA

Songo io 'a mariola, tu dice, nun è overo? Haie raggione! Ma nun pienze che nfra tutte 'e doie, pe quanto tu figliola onesta, e io mala femmena, nce è stato nu scellarato che nce ha fatto doie disgraziate, e che nce vò fa doie pazze?... addimmannalo 'o core tuio 'e figliola bona... a 'o mio è chella che songo l'aggio addimmannato... isso nun mm'à dato tuorto!—Nun mm'à dato tuorto... pecchè isso stesso mm'è sbattuto sempe mpietto pe chillo nfame!... Io l'aggio vuluto bene comme

tu 'o vuò bene... io l'aggio sagrificato tutt' 'a vita mia... e tu che l'haie sagrificato? (*movimento negli altri... ma Luisella continua più forte*) Sì, sì, nun ve facite mmaraveglia pe sti parole meie! Pecchè nuie aute femmene perdute nun putimme tenè l'ammore nuoste?! 'E carne meie l'aggio date, è overo, a 'o primmo che è venuto... ma 'o core nun l'aggio dato che a isso sulo... a isso che m'ha fatto tanta prumesse... e che m'ha fatto tanto sperà.. chell' anema nera; e cu tanta prumesse e tanta speranze songo addeventata bona... nce aggio avuto fiducia... 'a via de 'o male l'aggio scurdata pe chillo penziero d'essere cuntenta nu juorno!... Chesta songo io pe Giuvanne... e tu che si pe isso?! 'O passato mio è de sango... e 'o tuio nun è che l'allicuorde 'e sta faccella 'e cera!

DON LIOPOLDO

(*risentito*) Stateve zitta.. io nun voglio che parlate accussì cu figlieme... Jatevenne?

PASCARIELLO

Jatevenne... 'o sentite o nun 'o sentite...?

LUISELLA

'O dicite vuie?... Ma io no! Io sto ccà... Cacciatene a Giuvanne 'a ccà dinto, e io nun tengo chiù raggione 'e nce restà!..

GIUVANNE

Vattenne... che si no... (*la minaccia inveendo ma è subito trattenuto*).

LUISELLA

(*portando la mano alla saccoccia*) Viene ccà si sì ommo... vedimmo chi è cchiù lesto!.

NANNINA

Cacciatennella... nun m'à facite vedè chiù... (*resta stordita*).

DON LIOPOLDO

(*forte*) Jatevenne ve dico... che pò se vede... ma mò voglio che ve ne jate!

DONNA ROSA

Jesce, vattenne...

LUISELLA

(*prima piangendo*) Mme ne cacciate cumm' a na cana... tutte, tutte quante; nun tengo a nisciuno pe me... Ma abbada, Giuvà... tu dint' 'a vita toia, pe 'e jastemme meie, nun avarraie maie n' ora 'e bene... (*solenne e sottolineando le parole*). E stu male che haie fatto a mme cadarrà tutto ncoppa 'e figlie tuoie!... E tu, mugliera 'e Giuvanne... mò

vedarraie che differenza passa da te figliola onesta a me femmena 'e niente!... (*via scappando pel cortile a destra dell'attore.*).

RAFAELE

Chella femmena tene na brutta ntenzione!.. Pe scrupulo 'e cuscienzia... mpeditela de 'a fà fà nu guaio! (*molta gente della scena fra cui Saverio Pascariello e don Rafaele corrono dietro Luisella*).

DON LIOPOLDO

M' haie acciso na figlia accussì bella... scellaratone che sì!.. (*a Giuvanne per inveirgli contro ma è trattenuto. Si ode un tonfo prodotto dalla caduta di Luisella nel pozzo*).

GIUVANNE

Che sarrà maie?! (*entra parte della gente che ha seguito Luisella in tutta furia piena di spavento*).

DON LIOPOLDO

(*a qualcuno dei venuti*) Che è succiesso?

PASCARIELLO

(*rientra frettoloso e dice a Giuvanne nel quale s' imbatte*) Nun saie? Luisella s' è menata abbascio 'o puzzo!

GIUVANNE

Vèrgene santissima! (*disfatto*).

DON LIOPOLDO

(*addoloratissimo*) Povera disgraziata... Che scandalo mmiezo 'o vicinato!...

NANNINA

Madonna mia... mme sento 'e murì! Povera a mme... Giuvanne... core mio!... addò sta Giuvanne?! (*si stringe... fortemente la testa fra le mani. Mentre Giuvanne fa qualche passo verso Nannina don Liopoldo interviene con violenza e lo scaccia.*).

DON LIOPOLDO

No... nun voglio manco che 'a guarda... jesce!... (*quadro*).

FINE DELL'ATTO SECONDO

ATTO III.

Camera semplice: un comò: vi arde sopra un'affievolita lampada ad olio, situata dinanzi ad un quadro della Madonna del Carmine: uno sportone: vi dorme dentro un bimbo ammalato. Poche sedie, qualche altro quadro: una braciera. Il tutto presenti uno stato di trasandatezza evidente. Siamo a trenta mesi di distanza dall'azione precedente.

SCENA I.

Nannina e Giuvanne

GIUVANNE

(*irritato*) Tutto chesto sempe pe causa toia... che vuò 'a me si tu sì na stunata?

NANNINA

(*umilmente*) Nun mme maltrattà 'e chesta manera... Giuvà... tu saie 'o dulore che tengo 'o core pe sta povera criatura... (*dà una medicina al bimbo*).

GIUVANNE

(*c. s.*) Povera criatura, overo, che ha avuto 'a disgrazia d'avè a te pe mamma?! Staie sempe dint' 'e nuvole... Liopoldo chiagne e tu te 'o guarde comme 'a na ncantata .. comme sì chillo redesse! Ma jammo, jammo, scètate na vota!

NANNINA

Mme sceto... mme sceto... comme se io sapesse pecchè mme pare sempe che dormo? Tu nun può capì che nce tengo dint' 'a sta capa mia... che saccio... pare che nu stunamiento nun mme lassa maie...

GIUVANNE

'O ssaccio... 'o ssaccio... e nun mme fido cchiù 'e senti, comme 'o stongo sentenno 'a duie o tre anne, che sò stato io che t' aggio fatta addeventà na scema!

NANNINA

(*con voce debole*) Ma chi è che t' 'o dice?

GIUVANNE

(*più irritato*) Màmmeta, 'e cumpagne toie, 'e pariente, 'o vicenato, 'o diavolo, l' inferno...

NANNINA

Eh, eh, pe carità... accuietete... nun mme fa perdere addirittura 'a raggione!...

GIUVANNE

(*nervoso*) Cumme si nne tenisse ancora una pe 'a perdere!...

NANNINA

(*piange*) E tu nun faie auto che rinfacciarmelo da 'a matina 'a sera... Giuvà... pe carità, nun mme maltrattà accussì... te 'o cerco pe quanto vuò bene 'a Madonna d' 'o Carmene!..

GIUVANNE

(*intollerante*) E putevano mancà quatto lacreme! 'E solete lacreme! Ma 'o capisce o no, che nun te voglio vedè e nun te voglio sentì chiagnere?...

SCENA II.

Donna Rosa, Mariuccia e detti

DONNA ROSA

(*ha un fazzoletto nero al collo*) Venite ccà, Mariuccella mia, datele vuie stessa 'a nutizia... (*entra e si avvede che Nannina piange*).

MARIUCCIA

Addò stà... addò stà... Nanninella mia! (*le corre vicino e l'abbraccia. Giuvanne passeggia preoccupatissimo*) Ched' è... chiagne?

NANNINA

No... no, te nganne! Saie... Liopoldiello stà cchiù peggio... e... (*cerca nascondere il pianto*).

DONNA ROSA

(*freddamente a Giuvanne*) Avite fatto chiacchiere?

GIUVANNE

E pecchè avevam' 'a fà chiacchiere?

DONNA ROSA

(*levando gli occhi al cielo*) Signò, misericordia!... Dimmelle tu, Nannì, avite avuto a che dicere?... (*sempre calma*).

NANNINA

Gnernò... v'aggio ditto, che è pe Liopoldiello che stò mpenziero...

DONNA ROSA

(*sgomentata*) Comme vuò tu! — Don Nicodemo m' ha ditto che 'o miedeco nun pò venì stammatina... e che mmece vene isso cchiù tarde... (*Nannina se ne impressiona*).

GIUVANNE

Se sape pecchè nun vene... pecchè non ha avuto chello che le spettava!

DONNA ROSA

Nun facite male penziere... ve pare, doppo quanto ha fatte pe nuie chillo buono signore... avarria perduto tutt' 'o ben fatto pe mancà sta jurnata...

GIUVANNE

(*concitato*) Allora vò dicere che nun nce stà cchiù speranza pe 'o guaglione?!

DONNA ROSA

(*piano a lui e severa*) Chesto vò dicere!

GIUVANNE

Nun nce stà cchiù speranza pe Liopoldo?

NANNINA

(*come scossa*) Che ha ditto, Giuvanne?

DONNA ROSA

(*a Giuvanne*) Nun alluccà... Nun te fà sèntere 'a chella povera sfurtunata!

GIUVANNE

(*fuori di sè*) Ma che sfurtunata... me jate dicenno... quanno stà pe coglierme chesta disgrazia!... Vuie penzate 'e salvà 'a figlia vosta e nun ve preme 'a morta 'e chillo povero guaglione... e nun ve premono 'e dulure mieie! No, nun mme ne fido cchiù!... Vuie doie site 'a causa 'e tutte 'e pene meie.. Nun mme ne fido cchiù!... (*esce in fretta).*

NANNINA

(*corre nelle braccia della madre*) Oì mà... oi mà... dimme tutto?!

DONNA ROSA

(*dando in uno scoppio di pianto*) Uh, figlia mia... quanto si sventurata!

NANNINA

(*si volge verso il comò dove è raggiunta e trattenuta da Mariuccia*) Madonna de 'o Carmene.... e tu te nne staie? Tu dice che prutiegge 'e

puverielle!... Nun è overo, no, io nun te credo... io pe te nun tengo cchiù fede... (*fa per rompere la lampada*).

DONNA ROSA

(*con forza*) Nannì, e che vò dicere chesto?! Penza che da ncoppa 'a tutte 'e guaie 'e stà terra nce stà sempe 'a Madonna che nce guarde... addenòcchiate e pregala... 'o voglio.. io te sò mamma!

MARIUCCIA

(*si commuove*) Povera Nannina!

NANNINA

Dio mio... faciteme murì! (*piange e cade su d'una sedia*).

DONNA ROSA

(*le si avvicina ma rivolge la parola a Mariuccia*) Eh, cara Mariuccia mia, nun nc'è che fà... nuie avimmo fatto cchiù male 'e l'aute ncoppa a stù munno! 'O povero don Liopoldo, bon' anema soia, 'o diceva... 'o puveriello nne murette 'e schianto 'e core!...

MARIUCCIA

E io che sò corruta ccà, tutt'allegra, pe dà 'a nutizia che songo arrivate Ntunettella e Pascariello!

DONNA ROSA

Addonca, sò arrivate?... (*bacia e asciuga le lagrime alla figlia*).

MARIUCCIA

Gnorsì, e, comme sapite, è arrivato pure 'o principe 'e Genzano. Si sapisseve 'o bene che se fanno vulè 'a stù signore!.. 'A princepessa ha voluto che Ntunetta fosse stata 'a guvernante soia... avite capite? Perzò, ogne tanto, parteno pe 'a Germania..pe 'a Sguizzera.. e pe tant' aute paise!

DONNA ROSA

'O Signore 'e benedice... sò duie buone e brave giuvene! 'O vedite, figlia mia, quanto bene se fà quanno nun se sbaglia 'a strada bona? Pascariello nun ha vuluto bene che a Ntunetta, e Ntunetta s'ha saputo mmeretà l' ammore 'e chillo bravo figliulo! Nannina mia, sultanto, senza essere na guaglione malamente, e vuie 'o sapite, ha avuto chesta mala sciorta!

MARIUCCIA

Comme no! Sentite, donna Rò, io sò proprio una 'e chelle guaglione che nun se fanno cuffià... pecchè mme stongo attiento! Ve pare... tengo tant'esempie! Ma pò, ve dico 'a verità... che si acchiappa nu bravo e buono giuvinotto dint' 'e mmane... mme nce cōso vicino cu l'aco saccurale!

SCENA III.

Don Nicodemo e detti

DON NICODEMO

(bussando) Se pò trasì?

DONNA ROSA

Ve pare... favorite!...

DON NICODEMO

(fuori) Cumme jammo, neh?

DONNA ROSA

Accussì... accussì... *(poi gli fa segno che si va male)*

DON NICODEMO

Uhm... comme mme ne dispiace! — Nannì e tu? Che haie... nun mme salute manco? Curaggio, figlia mia, curaggio!...

NANNINA

(afflittissima) Comme site buono!... 'O ssapite che pe figlieme nun c'è cchiù speranza?

DON NICODEMO

Chi t' ha ditto?! Comme, 'o vide vivo e te dispiere?

NANNINA

'O veco vivo... ma nun 'o vedarraggio gruosso... nun pozzo sperà cchiù d'avè da isso... chelle gioie che nun aggio avuto 'a maritemo! Crediteme don Nicodè, io nun mme mmeretava stù castigo d' 'o Signore!...

DON NICODEMO

Haie raggione, figlia mia, haie raggione... In quest'epoca nosta nce stà na brutta stella pe 'e persone oneste che avvilisce!... Sentite, se io tenesse figlie, pe 'e fa campà buone, se fossero uommene 'e mpararria d'arrubbà... e si fossero femmene 'e mannaria a... *(si guarda attorno si avvede delle donne si pente e cambia intonazione)*... 'o saccio addò 'e mannarria!... Vedimmo nu poco comme stà Liopoldiello... *(va presso di lui poi si volge a donna Rosa come per deplorare il triste caso)*. Pecchè non le cagnat sti pannucce... guardate, sò nu poco spuorche!

DONNA ROSA

Viene ccà, Nannì, famme vedè addò è che haie mise 'e pulite... *(entra con Nannina a sinistra dello spettatore)*.

DON NICODEMO

Chi maie l'avesse ditto che sta povera Nannina aveva passà tanta guaie!... E tu, Mariuccè, che faie cu Ciccillo... ve vulite sempe bene?

MARIUCCIA

Cu Ciccillo? Aveva essere pazza! Nun sapite? Chillo faccia verde teneva n' auta nnammurata!

DON NICODEMO

Pur' isso!? E chesta è na malattia generale!

MARIUCCIA

Ma cu me nun se ne accattaie niente... io appena 'o sapette subeto le mannaie a dicere che s'avesse fatte 'e fatte suoie! Isso currette pe mme fa credere che nun era overo... pe mme fà mille giuramente... ma nun ne volette sapè niente!

DON NICODEMO

Bravissimo! Tu si na bona figliola!

MARIUCCIA

Avite visto Pascariello e Ntunettella?

DON NICODEMO

Sì, sò venute 'a Farmacia. Buone figlie... se songo subito allicurdate 'e me!

SCENA IV.

Pascariello, Giuvanne, Ntunettella e detti — poi donna Rosa

PASCARIELLO

E và buone mò... che nun è fenuto 'o munno!

DON NICODEMO

'E vì ccà... 'e vì ccà!...

DONNA ROSA

(*esce contemporaneamente a quelli che vengono di fuori*). Don Nicodè ccà stanno 'e pannucce... Uh, Pascariello bello! Ntunettella!... Cumme state?...

NTUNETTA

Buone... e vuie? (*si baciano*). E Nannina?

DONNA ROSA

Stà dinto... nu poco ncoppa 'o lietto... se sente stracqua. E tu Pascariè?

PASCARIELLO

Diciteme vuie cumme state... che chesto mme nteressa cchiù assaie... (*le bacia la mano*).

DONNA ROSA

E cumme aggia stà... cumme a na povera vecchia! Sapite tutte 'e cose noste?... 'A morte 'e maritemo, 'a malatia 'e Nannina e de chesta povera ànema 'e Dio?

PASCARIELLO

Sapimmo tutto... e ve pregammo de nun allicurdarvene mò pe causa de 'a presenza nosta dint' a sta casa!

DONNA ROSA

E don Nicodemo, nun l' avite visto?

NTUNETTA

Si, stamattina, appena arrivati! (*un pò toscaneggiante*).

DON NICODEMO

Guè?... Te si mparata 'e parlà bene?

DONNA ROSA

Che buon' ommo, sempe 'o stesso cu nuie!...

DON NICODEMO

Che serve mò a dì chesto... se fa chello poco che se pò... è duvere 'e ogne cristiane!

NTUNETTA

(*premurosa*) Ma io voglio vedè Nannina...

DONNA ROSA

Sarria meglio che nun 'a vedisse... è addeventata na murticella... povera figlia mia!...

GIUVANNE

(*a Pascariello*). Cheste songo 'e lamentazione eterne, che mme fanno dannà l' ànema...

MARIUCCIA

(affettuosa) Viene, Ntunè... che t'accumpagno io...

DONNA ROSA

Sì, Mariù, accumpagnala tu, chè mò cagne sti duie panne e vengo pur' io (*Mariuccia e Ntunetta entrano da Nannina; don Nicodemo dà una medicina al piccolo ammalato, poi guarda donna Rosa in modo assai rattristante. Donna Rosa è intenta a cambiare la biancheria*).

GIUVANNE

(*a Pascariello. con cuore confidente e animo amareggiato*). Chesto dice 'a matina, chesto 'a sera, 'a notte... nun mme fido d' 'a sèntere cchiù!

DON NICODEMO

(*a donna Rosa*). Jate, jà... che ccà nce stongo io...

DONNA ROSA

Pascariè, si vuò vedè Nannina?

PASCARIELLO

Gnorsì, jate che mò vengo... (*donna Rosa esce*).

DON NICODEMO

Neh, Pascariè... mò sà quanta cose nce haie 'a cuntà d' 'a Svizzera!

PASCARIELLO

Pe nuie, don Nicodemo mio, tutto 'o munno è paese... 'o divertimento nuosto è 'a fatica! A proposito... che nn' è 'e Munzù Saverio?...

DON NICODEMO

Che nn' è? Nn' è... che tutte 'e chiacchiarune cumme a isso, ferneseeno comm' isso è fenuto! 'O Procuratore de 'o Re m' à prucurato tre mise 'e pace! È stato cundannato pe nu ferimento... ma isso non ferì... fu ferito!

PASCARIELLO

Guardate nu poco... mme pare mpossibile; n' ommo accussì cuieto comme a chillo...

DON NICODEMO

Sì, è overo: ma cu chille suoie " senz' offesa „ feneva p' offendere a tutte quante!

PASCARIELLO

Comme me fanno mmeraviglia tutte sti cambiamente 'e cose!...

GIUVANNE

Sultanto 'e cose meie nun càgneno maie... E pure nce stà gente ncoppa 'a stù munno che fà male... e spisso se n'esce comme si niente avesse fatto... Pe mme 'e pene songo eterne... Maie nu juorno 'e cuntentezza... Mme pare sempe de tenè dinte 'e recchie chelle parole 'e Luisella: "Abbada, Giuvà, tu dinto 'a vita toia, pe 'e jastemme meie, nun avarraie maie n'ora 'e bene!„—E quanno ste parole mme fanno trasì 'a paura ncuorpo, e io mme ne corro ccà addò Nannina pe truvà vicino a essa nu poco 'e curaggio, na parola che fosse bona a levarme stu penziero 'a capo... trovo, mmece, na statua 'e neva... che nun te guarda... che nun te parla... che te fa cchiù male che bene! Io 'a ntoppo pe 'a smòvere cu n'attaccamiento 'e nierve... e essa se crede che io 'a maltratto... e se mette allucca... se mette a chiagnere! Tutto chesto, crideme, è brutto assaie, è tanto brutto, che mme faciarria dà 'a morta cu 'e mmane meie stesse...

DON NICODEMO

(*a parte*) Comme dice isso, have raggione!

PASCARIELLO

È destino... è destino!...

GIUVANNE

Io nun saccio ched' è... saccio sulamente che quanno faceva vita cu Luisella... pe quanto fosse stato int' 'o peccato... io aveva cierte juorne 'e cuntentezza! Io saglieva 'e grade d' 'a casa cu na pressa... 'e faceva a quatte e a cinche, pe arrivà dint' a nu lampo... tanto mme parevano assaie e longhe!... pecchè sapeva che teneva na femmena che se nteressava 'e me, d' 'e cose meie... na femmena che m'astrigneva ncoppa 'o core suio, e mme spiava chello ch' aveva fatto... addò era stato... che penzava' e fà... chesto sì che mme faceva piacere, pecchè era bello... ma mò 'e grade 'e sta casa maledetta... forse pecchè onesta, nun mme pàreno niente... arrivo vicino 'a porta e nun nce vurria trasì... Veco 'a Nannina e nun veco na femmena, ma l'ombra 'e nu cuorpo muorto che mme sfuie... che nun mme parle... che nun se nteressa 'e me... che me lasse sulo dint' a tutte 'e guaie mieie... io nun sento auto de 'a matina 'a sera che 'a voce d' 'a mamma che mme rinfaccia 'o passato... che m' allicorda d'a verla fatta perdere na figlia... e tutte sti cose mme levano 'e lume... mme spezzano l'ànema... e mme fanno addeventà n'animale feroce!...

PASCARIELLO

Ma tu 'o vide o no che nun parle cchiù buone? Comme, tu penzar-

risse che dint' 'o buono nce trase 'o diavolo, e dint' 'o mmalamente nce trase Dio?

GIUVANNE

Io nun penzo niente... ma si pò Dio e 'o diavolo traseno dint' 'o buono e 'o mmalamente, làssame credere che dint' 'o mmalamente nce trase Dio!

DON NICODEMA

(*con rimprovero affettuoso*) Neh, Giuvà... pe carità.. tu jastimme troppo!

PASCARIELLO

(*persu sivo*) Ma dimme nu poco... ntutto chesto che colpa nce ha Nannina, si pe nu poco 'e sfernesiamiento è addeventata na femmena nzenzibile? 'A colpa fuie a toia che le diste chillo dispiacere accussì forte... e mò... mò nun le si manco ricunuscente... chella ha perduto 'o meglio de 'a vita soia pe te!

GIUVANNE

Ricunuscente, quanno nun tengo cchiù pace... ricunuscente, quanno aggio 'a vedè sta morta straziante e stù guaglione... ricunuscente, quanno saccio che pe mme schiare nu juorno dimane assai cchiù terribile 'e chillo d'ogge... perchè dimane (*commosso*) nun tengo cchiù chillo sciore de 'e speranze meie... povero figlio mio!.. Povero Liopoldiello... tu muore... ma nun nce penzà, chè pàteto nun se ne stà... pàteto te vene a truvà ambresso! (*dare giusto rilievo a queste parole*).

DON NICODEMO

(*impressionato*) Zitto. . viene ccà.. Pascariè...

PASCARIELLO

(*premuroso*) Ched'è?

GIUVANNE

(*interroga don Nicodemo con ansioso significante silenzio*).

DON NICODEMO

(*in grave imbarazzo*) Che ssaccio!

GIUVANNE

Uh, figlio, figlio mio!—'A jastemma 'e Luisella, mm'è arrivata!! (*dà in uno scoppio di pianto*).

SCENA V.

Donna Rosa, Nannina, Ntunetta, Mariuccia e detti

DONNA ROSA

Nce simme! (*si accorge del pianto di Giuvanne*).

NANNINA

(*a don Nicodemo*) Diciteme 'a verità... stesse murenno?

DON NICODEMO

Ma... no, nun mme pare... nun credo...

NTUNETTA

(*va presso la culla, quivi avvicina l' orecchio al petto del bambino e resta avvilita*) Povera criaturella!

MARIUCCIA

(*sentenziosa*) Chella casa che accumencia a cadè nun se sosa cchiù!

NANNINA

Ma che nn' è de figlieme... pecchè nun mme 'o vulite fà vedè.. lassatemele dà tutt' 'e vase che tengo dint' 'o core mio pe isso...

GIUVANNE

(*come un demente*) 'E vase che tene dint' 'o core suio pe isso... mò nce 'e vò dà... mò che nun ne sente cchiù 'o piacere... mò che è muorto !

PASCARIELLO

(*commosso guarda Nannina come per salutarla in silenzio in un momento così triste e solenne. Quindi a parte*) Chiste mme fanno spàrtere l'ànema!

DON NICODEMO

Stateve zitte... pe carità, nun accriscite l'agonia 'e sta povera ànema nnucente!

NANNINA

Figlio mio... figlio mio... mò chi mme chiamme chiù: " Oi màaa! „ Mò mme si levato pe sempe!.. (*va per andargli vicino ma è trattenuta*).

GIUVANNE

'O voglio dà nu vaso! (*per andare*).

PASCARIELLO

(*trattenendolo*) Tu che vuò fà, sì pazzo!

GIUVANNE

'O voglio dà nu vaso!

PASCARIELLO

Capisce che nun è chisto 'o mumento!?

GIUVANNE

'O voglio vasà...

DON NICODEMO

Nun v'avvicenate... è 'a primma vota che mme permetto 'e ve dà nu cumando! (*autorevole*)

NTONETTA

(*piano a don Nicodemo*) Che ve ne pare?

DON NICODEMO

(*piano a lei*) È bello e fenuto!

SCENA ULTIMA.

'A siè Carmela e detti

CARMELA

(*con candela e reliquia*) Eccome ccà... aggio avuto 'a cera de 'o Santo Sacramento, e na reliquia 'e San Gennaro!

DONNA ROSA

Stà cera de 'o Santo Sacramento, siè Carmela mia, allummatala nnanze a chillo murticiello... e raccumannatene l'ànema a Giesù Cristo!

CARMELA

Stà murenno?!

MARIUCCIA

(*le fa cenno di sì poi va ad accendere la cera che toglie di mano alla siè Carmela e la consegna a don Nicodemo*).

NANNINA

(*piangendo*) Figlio mio, core 'e mamma soia!

CARMELA

Mme se gela 'o sango ncuollo!

PASCARIELLO

(*che è vicino alla culla*) Isso pozza prià mparaviso pe vuie!

DON NICODEMO

(*quasi involontariamente spegne la candela dopo che l'ha avvicinata al cadaverino*).

NTUNETTA

(*sottovoce con grande efficacia*) Che è succiesso?

DON NICODEMO

(*le fa segno che è morto*).

NTUNETTA

(*con un moto involontario*) Muorto?

DONNA ROSA

(*piange e si dispera*) Liopoldiello mio, angelo bello, prega a Dio pe nuie!

NANNINA

Madonna d' 'o Carmene... tu che mm'haie fatto!

GIUVANNE

(*pazzo*) 'O voglio dà nu vaso!..

PASCARIELLO

(*con viva commozione*) Sì, vàsalo... chillo è figlio tuio! (*l'accompagna*).

GIUVANNE

(*presso la culla*) Povero Liopoldiello mio, tu si mmuorto!... Pàtete t''ha ditto che te sarria venuto a truvà mparaviso... embè... isso mò mò te vene a truvà!... (*cava di tasca la rivoltella e se l' appunta alla gola*).

PASCARIELLO

(*trattenendolo rapidamente e strappandogli la rivoltella*) Che vuò fà?...

NANNINA

(*con vivo dolore e prodigioso ricupero di ragione*) No... Giuvà... nun te sparà! Mò haie pavate 'o mmale ch'haie fatto!... Fallo pe st'ànema 'e Dio... Nun me lassà sola dint' 'a vita mia!!! (*resta teneramente e affettuosamente abbracciata col marito — gli altri sono tutti commossi — le donne piangono.*).

FINE DELL' ATTO TERZO ED ULTIMO

Gaspare di Martino

Un dramma e un' attrice

(Tina di Lorenzo in « Maternità »)

RICORDO la prima rappresentazione di " Maternità ", a Milano, nello scorso inverno.

La battaglia era bella quanto pericolosa: improntata a un altissimo senso di dignità: e la vittoria dovette scuotere sino al fondo l' anima pur così forte dell' autore, e quella dell' attrice — per quanto abituata al successo. Il commediografo napoletano, con magnifico atto di coraggio, offriva al pubblico milanese — non certo sospetto di indulgenza verso di lui — il mezzo di giudicare serenamente, e per il primo, l'opera sua; a questo pubblico intelligente, ma — per confessione stessa di critici — suscettibile, e più che mai diffidente di successi ottenuti altrove, piacque il cimento, piacque la lusinghiera fiducia che vi si celava.

Una poesia di ricordo e di fede era anche nella scelta dell' attrice, poi che Roberto Bracco volle a compagna di lotta colei che nel lontano tempo propiziatore fu interprete prima di *Una donna*, il lavoro nel quale veramente apparve la tempra dello scrittore originale. Ed un' altra volta ancora, Roberto Bracco aveva prescelta Tina di Lorenzo dandole il compito grave di rappresentare Caterina in *Tragedie dell'anima.*

Ora che la più grande delle nostre attrici *sembra* essersi chiusa nel pensiero di un solo, coloro che lavorano per il teatro accorrono di preferenza all' artista che riunisce ingegno, bellezza, giovinezza nel triplice nodo di una seduzione sicura: ed è giustizia. Se, per giudizio di alcuni, altre la superano in vivaci apparenze di sentimento, nessuna la vince in profondità e sincerità: ella è coscienziosa e serena: ella è unica nella rappresentazione degli atteggiamenti più semplici dello spirito: ella sa mitigare il fuoco per rendere anche l'umiltà, il profumo, lo smarrimento che colpiscono e abbelliscono perfino i più alteri caratteri femminili e i più appassionati.

Tina di Lorenzo possiede quella varietà d' intuizione scenica per cui

senza meraviglia vediamo annunciare che Panzacchi, Verga, Praga, Lopez, Giacosa, Rovetta — quindi autori di indole, gusti, tendenze diverse, alcune opposte — la vogliono interprete dei loro lavori.

C' è, intorno a lei, un'atmosfera di signorilità non mai smentita: da anni le è compagno di via Flavio Andò, attore squisito, sempre innanzi di un giorno nella comprensione acuta e fulminea di ogni modernità: gli altri attori e le attrici che la circondano non devono—per volere della prima attrice — sopprimere la propria personalità; e il terreno sul quale combatte questa giovane, orgoglio e fiore del teatro odierno non è campo chiuso all'ingegno italiano.

Le fervono intorno costante simpatia di pubblico e gratitudine di artisti: dove ella va la seguono successi d'arte e di denaro: la sua persona è come avvolta nel prezioso incenso della speranza: solo, mentre gli eletti le si aggruppano intorno e la gran voce del pubblico la ricompensa, una congiuretta strana si ordisce a volte contro di lei dalla maggioranza della critica; congiura di severità, di silenzio, di sobrietà nella lode, cosa —quest'ultima — in verità molto curiosa in Italia dove la mala pianta della facile lusinga ha radici assai diffuse e generose e prolifiche per tutto quanto riguarda gli artisti da teatro.

Ogni tanto, è vero, si alza dalle colonne di un giornale autorevole, dalle pagine di una rivista accreditata, la voce di qualche giornalista che ci tiene a non far divorzio con la verità e con l'arte. Così, sono ancora vivi, nella memoria del lettore, i due mirabili studi pubblicati da *Rastignac* nella *Nuova Antologia*: il fascino esteriore e la finezza artistica di Tina di Lorenzo vi risultavano con tale evidenza che tutta la sua originalità di creatura bella e comprensiva ne era illuminata. Poi, di nuovo, la universale lode riguardante la magìa della persona, a detrimento dell'ammirazione dovuta all' ingegno dell' interprete.

Forse l' ingiustizia ha origini antiche e mira stupidamente a fare scontare il primo trionfo, quando, al suo apparire sulla scena, Tina dette al pubblico italiano il brivido delizioso che l' immagine di ogni freschezza desta nei cuori. Forse il motivo è da ricercarsi nelle amare parole di Kean a miss Anna Damby:

" ...Vous ne connaissez pas nos journalistes. Il en est qui ont com-
" pris leur mission du côté honorable, qui sont partisans de tout ce
" qui est noble, défenseurs de tout ce qui est beau, admirateurs de tout
" ce qui est grand. Mais il en est d' autres, miss, que l' impuissance
" de produire a jeté dans la critique... Ceux - là sontjaloux de tout,
" ils flétrissent ce qui est noble... il ternissent ce qui est beau... il
" abaissent ce qui est grand „.

Più chiaramente in proposito si esprime quel terribile *pamphletaire* di Eugène de Mirecourt:

" ...il y a contre la vertu qui persiste à la scène une sorte de con-
" spiration sourde dont les premiers fils, si nous y regardons de près,
" se trouvent aux mains de la critique.

" Messieurs les journalistes sont assez ordinairement des hommes de
" plaisir.

" Chez eux le sens moral n'est pas toujours au grand complet. Dans
" les coulisses la vertu les gêne. Elle dérange leurs plans de machia-
" vélisme; elle refuse de payer les caresses de leur plume d' une cer-
" taine monnaie dont ils se montrent fort avides „.

Forse. Ma è preferibile immaginare che sino ad ieri si chiese a Tina di Lorenzo la decisiva parola della vita: e che oggi—detta la parola—cessi l' ingiustizia.

Quando un' attrice assurge vittoriosa da una battaglia come quella di " Maternità „, ella, oltre alla parola dell'autore, proclama altamente la propria. È vero: sino ad ieri, si era vista sulla nostra scena di prosa una fanciulla *dotata* magnificamente per la comprensione futura: talvolta meravigliosa nel condurre la sua visione della verità sino a darle apparenza di vita vissuta; ma fanciulla, ed esitante davanti ai problemi complicati che appartengono alla femminilità completa, perfetta.

Pareva, ascoltandola, che ella conducesse l' intuizione sino all' apoteosi: il personaggio mostrava tutta l' anima, tutta la sua potenza astratta certamente; ma spesso era privo di nervi, di sangue, per così dire, manchevole di quanto forma l'umanità fisica nella creazione di un tipo.

Tina di Lorenzo, battezzata coi nomi più dolci dall' entusiasmo del pubblico, considerata l' incantatrice per eccellenza, più che prodigio di grazia e di bellezza fu sino ad oggi prodigio di serietà. In se stessa, trovò l'amica sicura che le impedì di commetter errori senza rimedio: non si sa, o per lo meno non si sa abbastanza, quanto coraggio ella abbia adoperato nel misurare — sola — le proprie forze: nel rinunciare a percorrere strade battute da altri; ad aprirne altre che pur seducevano l' orgoglio e il coraggio; a seguir consigli che la lusingavano come donna e come artista.

Di lei fu detto che " gli dei ce l' hanno inviata a personificare la Bellezza e la potenza tragica „ e comprendo il sogno di chi la vide in pensiero abbagliare la folla con la parvenza nobile di *Antigone*: comprendo quelli che le suggerirono di recitare la *Francesca* di d'Annunzio: comprendo tutti coloro che a lei chiedon tutto. Chi mi sorprende, convincendomi, è Tina di Lorenzo, però: fin qui si *vide* forse in Antigone, ma non ne *sentì* vibrare l'anima nel suo cuore di attrice avida di successi dovuti alla coscienza dell'artista: nè mai il suo rispetto per la Duse fu scosso dal pensiero di emularne un trionfo, tanto ne comprende la individualità unica: mai tentò, con ostentata modestia, imitarne le qualità; o — dopo la prova della grande attrice — le nacque l' idea infelice di mostrare un personaggio in pretesi nuovi atteggiamenti.

Questo freno imposto a Tina di Lorenzo dal suo raro carattere, spiega non solo le qualità del " giuoco „ di attrice personale, ma anche i di-

fetti, originalissimi essi pure: e tali che tendono a scomparire più per effetto di continua auto-critica che per risultato di critici, anche se equi e illuminati.

Chi ha seguita la giovane donna dall' alba luminosa della sua carriera, sa come — solissima davanti a sè stessa — e studiosa, ella abbia — prima che De Curel fosse noto in Italia e che un attore di grido incarnasse uno strano tipo di Strindberg — combattuta la tentazione di rivelare al pubblico italiano alcuni audacissimi tipi femminili dell'autore norvegese e dell'autore francese. Ella arse di interna fiamma: e la rinuncia fu rispetto d' arte: non lei, avrebbe ricorso a risorse di mestiere per rappresentare singolari eroine: lei, che si sentiva o non matura, o diversa. Così per le donne di Ibsen che, dopo la Duse, innamorarono col loro fascino oscuro tutte le attrici italiane: e forse solo Italia Vitaliani comprese.

Ora ecco Tina di Lorenzo, in piena maturità di ingegno e di arte, degna sorella del più originale e audace dei nostri autori drammatici: eccola impersonare un carattere di donna che per tragica violenza non cede davanti ad alcuna figura dovuta a quei bizzarri ingegni del settentrione che ci ispirarono ammirazione, non sempre congiunta a persuasione. Eccola, conscia e non priva di fierezza, alle prese con una creatura che le appare lucidamente come è davvero: eccezionale solo nella forma; logica nello svolgersi dell'azione; umana sempre. " Maternità „ di Roberto Bracco ha la fisonomia del coraggio che caratterizza Tina di Lorenzo: ci sono onestà anormali nell' apparenza quanto appariscono anormali le traviazioni del cuore e del cervello.

L' ingrandimento sentimentale della grande verità proclamata da Claudia Montefranco, doveva piacere all' attrice penetrata di italiana intelligenza: Claudia non è una *cerebrale*: le italiane sono angeli e son femmine in un loro modo selvaggio e ideale che non ha nulla di complicato. Non è ancora nata nel nostro paese la donna capace di abbandonare i figli adorati per... andare a educarsi, come avviene in *Casa di Bambola*: o di chiedere se l' innamorato si sia ucciso con un bel gesto estetico, come chiede *Hedda Gabler*. Non è ancora nata: e abbiamo speranza che non nasca.

Ci sono invece da noi privilegiati congegni femminili, non guasti da false idee sull' onore: donne rimaste pure per rispetto di sè stesse e per questo solo motivo capaci di energie che sembrano paradossali alle altre.

Tina di Lorenzo ha reso intatte, nella loro evidenza, l' italianità e l'umanità femminile dell' eroina di Roberto Bracco.

Per uno di quei simboli dei quali è ricca la Vita, il fatto d' arte è accaduto subito dopo la conoscenza reale del più alto mistero muliebre nella vita privata dell'attrice.

*

Tra ardimenti scenici di situazioni e di dettaglio — tali che rendono ironici il desiderio di un *Teatro Libero* e i tentativi di un *Teatro sperimentale*—Roberto Bracco narra il caso della Marchesa Claudia di Montefranco. Caso di vigorosa e difficile onestà. Non è la prima volta che l'autore si innamora di virtù femminili: e se le sue donne sembrano un poco al di là dello spettacolo comune a chi osserva la vita di ogni giorno, è perchè l'esistenza ci mostra la vittoria della donna rara e difficile e circondata da eventi eccezionali.

Riconoscere tale verità non è pessimismo: è mostrare, piuttosto, le asperità del grave dibattito tra il piacere e la rinunzia, senza il quale dibattito non esiste virtù... ma incapacità della colpa.

L'attesa paziente e studiosa ha preparato Tina di Lorenzo a comprendere di colpo queste condizioni singolari dello spirito donnesco, e a sorprenderne la profonda naturalezza.

Claudia è sposa da dieci anni al marchese Alfredo di Montefranco: la marchesa ha, sin dal principio, misurato l'abisso che la divide dal marito, cinico e corrotto: ma non si è lasciata travolgere, simile a quella " *spada senza elsa pura e lucente e non brandita mai* „ che fiammeggia in una poesia di Gabriele d'Annunzio. Forte, pura, la marchesa: incapace di errori, forse perchè illuminata da speranza..... forse perchè il tempo non è bastato ad attenuare il suo sogno di maternità. Ora, con la certezza di avverare il suo lungo sogno, Claudia desidera sapere se un rivo di nuova tenerezza sia sgorgato dall'anima arida di Alfredo, pari a quegli zampilli d'acqua sorgiva che scaturiscono a un tratto fra roccie nude.

No, nulla. Claudia sa brutalmente (il come non può importare che al critico drammatico) di essere anzi sospettata dal marito il quale l'ha fatta seguire come una donnaccia, allo scopo di conoscerne il supposto intrigo: sa che l'annuncio della sua prossima maternità non ha suggerito ad Alfredo che il pensiero di riconciliarsi con lo zio — duca di Vigena — gentiluomo incorruttibile, desideroso di lasciare le proprie sostanze a un erede.

Allora, aiutata da fatali apparenze (delle quali l'analisi appartiene pure alla critica) Claudia, con la nausea alla gola, con lo sdegno che assume forma di magnifico delirio, grida al duca di Vigena: " Il figlio che attendo non è vostro erede legittimo... è del mio amante... Detesto il marito che mi detesta „. Sfumata l'eredità, Alfredo accetta e desidera la separazione sospirata da Claudia.

La creatura invocata appartiene in tal modo alla madre che si tuffa in un mare luminoso di progetti. Mentre Claudia divaga e delira adorabilmente, la scienza dice la crudele decisiva parola: il figlio tanto atteso non potrà nascere: perchè egli viva dovrebbe morire la madre... Anche qui non è necessario diffondersi circa la finzione scenica — esposta

del resto con invidiabile perizia teatrale — necessario viluppo perchè Claudia sia edotta sulla necessità di un' operazione. Il tragico dilemma si presenta senza bisogno di sostegni: o palesare la legittimità del figlio affidandone l' avvenire a un padre indegno: o lasciar strappare dalle viscere, " a brani a brani „ il figlio che solo rappresenta speranza di vita per la marchesa Claudia.

Dato il temperamento di lei, lo spettatore deve comprendere che Claudia è votata alla morte. Sorvegliata, seguita dappresso da una monaca, presa dalla follia della fine, attirata dalle mille bocche del suicidio, ella ha un impeto bruto, si getta violentemente a terra, bocconi, e dice la parola che spiega: " Insieme... insieme... „ Ella aveva disposto già della sua creatura, in epoca di speranza: quale meraviglia che disponga di sè, ora che nella sua anima ogni luce si è spenta?

So di una donna del popolo che, picchiata dal marito mentre ella era in istato interessante, andò a battere contro una parete volendo uccidere l'esserino che portava, urlando: " Che tu possa morire e io pure per non soffrire più! „ Simili drammi sono quindi dovuti a esasperazione sentimentale commista a stati speciali di esaltazione fisica: nè la fine di Claudia Montefranco può sembrare un fatto unico.

Non bisogna dimenticare, nel giudicarla, che ella, sin da quando ci appare, è in condizioni fisiche particolari: un po' al di là, anche, della misura solita alle donne che stanno per diventare madri: e la condanna delle sue speranze lo spiega. Vi sono per conseguenza due motivi che tolgono ragione di meraviglia alla rinunzia che Claudia — pura — fa della sua riputazione di donna onesta: una tutta morale in vista dell' inutilità della sua lunga virtù che non è neppur riuscita ad attirarle il rispetto del marito: un'altra per così dire materiale proveniente dallo stato fisico.

Se c' è, qui, un fondo di morbosità, esso è ben soffocato dal dilagare impetuoso della migliore gioia accordata alla donna; tanti delirii di donne aride abbiamo visti oramai sul palcoscenico, tanti entusiasmi ci hanno voluto imporre per donne strane, false, adultere per dilettantismo o elogiate solo perchè dovute a penne straniere, che questa eroina casta ci riposa, e la salutiamo con gratitudine.

Le vere lagrime versate sulla rovina dell' ideale che è il sorriso di tutte, dalle umilissime alle fortunate, ci scuotono e ci compensano dei troppi singhiozzi strappati alla morte degli amori intellettivi. Certo non è comune la figura pensata e resa da Roberto Bracco: certo a molti sarebbe sembrata più vera altra creatura che respinta dal matrimonio, dalla virtù, dalla maternità, si fosse attaccata a un amante: ma il pensatore, che non ha ucciso il poeta, ama la glorificazione della Bontà.

E con lui l'amano quelli che la riconoscono difficile: non impossibile: e che dal raro spettacolo di quanto sembra ingrandito — forse perchè isolato — attingono il coraggio di amare la Vita.

In quella prima sera, Tina di Lorenzo impose Claudia di Montefranco

rendendola viva persino nel colore e nella foggia delle vesti. Provo un vero godimento artistico evocando la bella figura, al primo atto; molto grave, molto dolce nel ricco abito oscuro: così esce di casa, la mattina, una perfetta signora che sa creare accordo poetico tra la vita esteriore e gli avvenimenti della vita interiore. Al secondo atto, la veste di trina nera, nube oscura su fondo roseo, pareva un simbolo, quasi il lutto caduto sulle ultime, recenti illusioni: due grandi fiori color di sangue, appuntati presso il cuore, erano una vera immagine... si dolevano, mordevano nel buio. E il morbido abito roseo del terzo atto? Semplice, fresco, di linea ondeggiante, intonato ai pensieri e al gesto della giovane donna — gesto fattosi lievemente incerto, un pochino goffo — rivelatore... Il vestito dell' ultimo atto, nella sua linea tragica, era di effetto sicuro: la figura vi si perdeva: panneggiamento lievissimo di un nero opaco, che dava alle braccia — libere nelle maniche ampie — bianchezza e rigidità marmoree. Il pubblico — appena comparve la triste donna nerovestita — ne misurò la disperazione; la considerò già condannata, già perduta: la vide morta.

Un' attrice che sa entrare così nello spirito e nell'esteriorità di un carattere femminile, dimostra di essere artista grande e completa: e dimostra insieme l' umanità del tipo che rappresenta.

***

Ho risentito, dopo molti mesi, in altra città, lo stesso dramma interpretato da un' altra attrice di vera intelligenza: il lavoro mi apparve egualmente originale, egualmente forte. Claudia non la riconobbi. Sentii un vero pianto; vidi una donna vibrante a scatti di dolor sincero; donna persuasiva in certe violenze cupe davvero originali: ma l' attrice, pure studiosa, pure degna di ammirazione, mi pareva spesso altrove, così che la dama io non la scorsi; invano cercai Claudia tipo, Claudia intera, con tutta la persona, con tutta l' anima... E tornando dal teatro rievocai la prima visione di *Maternità*: pensai all'ironia di certi entusiasmi, e di certe freddezze, e di certi partiti presi. Mi venne incontro la povera ombra della Pia Marchi. come in un giorno lontano la vivace donna dalla pronta arguzia: " Buffa la critica, sapete? Non vuole ammettere la Tina perchè è bella: e la... *tale* perchè è una *cocotte!* Così gli aggettivi fissi: *x*, l'*intellettuale; y*, la *studiosa; z*, la *elegante* ed *avvenente*, e via, e via, e via... corrispondenti a... Voi mi capite, è vero? „

Ma sì, povera Pia; certo non era e non è difficile capire che sarebbe per lo meno seccante smettere di chiamare unicamente *bellissima* l' attrice che, per le tradizioni di perfetta armonia dell' arte drammatica italiana, è la sola attrice *completa* che vanti oggi il nostro paese. Ingegno, gioventù, bellezza: è troppo.

E poi " *completa* „ (umiliazione ed errore) non è estetico: è, tutt 'al più, giusto.

Gemma Ferraggia

A proposito della cultura musicale in Italia

Scorrendo il sommario dell' ultimo fascicolo della *Rivista Musicale Italiana*, l'occhio s' è fermato su di una prosa del signor V. Tommasini dal titolo " *Di una vera cultura musicale italiana* „. Il nome dell' autore, che nella medesima " Rivista „ ha pubblicato studi critici dal pensiero eletto e dalla forma nitida, l' importanza dell' argomento hanno richiamato subito la mia attenzione, e dell' interessante fascicolo sono state quelle le pagine che prima ho letto. M' è parso però che questa volta la indagine metafisica abbia fatto perdere di vista all' autore lo scopo cui chiaramente tendeva con il titolo prescelto.

Suppongo che discorrendo di una vera cultura musicale italiana l'autore avrebbe dovuto dirci quali caratteri debba oggi avere una educazione artistica perchè mantenga inalterata l' impronta d' italianità e avrebbe dovuto occuparsi specialmente della cultura musicale. Invece di questa v' è cenno troppo breve, molto si discorre invece dell' arte in genere, della poesia in specie, molte osservazioni generali, assennate, acute si leggono, ma credo siano le premesse di ciò che poi rimaneva ad esporre e dimostrare.

Il Tommasini con rapida sintesi coglie, attraverso l'avvicendarsi delle civiltà, il carattere saliente dell' arte italiana nella concezione classica della vita; il mito, egli dice, dell' età greco-romana rivisse dissimulandosi nell' arte cristiana, rifulse nel periodo del rinascimento, può vivere ancora e animare della sua vita l' arte contemporanea. Ricorda che i musici ed i letterati della camerata fiorentina, ultimi rappresentanti del rinascimento italiano, si rivolsero alla musica, allora già tecnicamente progredita, perchè avviluppasse di canti, di suoni le loro liriche, i drami pastorali, e con l' intendimento di ripresentare al mondo la tragedia antica. Fu un tentativo accademico, tuttavia da quelle esercitazioni trae l' origine immediata una forma di arte viva, italiana per eccellenza: il melodrama. È vero che, fallito il disegno d' una fusione della musica col drama, la musica, nel periodo posteriore, prese il sopravvento; ma come è arrischiato il dire — dimenticando, per tacere

d'altri, Cristoforo Gluck — che il drama esce dalla musica soltanto nel periodo post-beethoveniano, può anche dubitarsi che la fusione completa sia poi avvenuta in quel giro di tempo che da Beethoven giunge a Wagner e a Verdi.

Rammento che in un precedente mio scritto, pubblicato appunto su questa Rivista Teatrale, rilevai anch' io la influenza grande esercitata da Beethoven sull' opera lirica, sopratutto in rapporto ad una maggiore efficacia rappresentativa del drama; ma alla mia mente si affaccia sempre il dubbio che quel dissidio tra musica e poesia, che rodeva gli esperimenti dei camerati fiorentini, non sia stato ancora composto. Quindi l' opera continuerebbe ad esser poggiata su di un permanente equivoco, su di una illusione estetica, e come manifestazione d' arte vive solo per virtù di musica, per virtù di uno dei due elementi che s' imagina concorrano insieme a costituirla.

La musica nella tragedia greca aveva una funzione complementare, nell' opera i due termini si sono capovolti, e la poesia ha ceduto il campo non alla sorella minore, ma alla rivale. È stata, del resto, una conseguenza logica della evoluzione dell' arte dei suoni, oggi forse la più complessa tra le arti. La sinfonia non può non sommergere il verso nei suoi vortici profondi, e d' altra parte un drama, poeticamente impeccabile, non costituirà mai un buon libretto, o se sarà integralmente musicato non potrà essere ammirato nella sua intera bellezza attraverso le onde musicali e vocali che lo circondano. Il drama costituisce un canovaccio intessuto con più o meno di abilità, ricco anche di pregi letterari, ma la sua funzione rimane sempre quella di condurre la ispirazione dell' artista. Un' indagine retrospettiva mi spinge a tali conclusioni; dissi altra volta e sostengo che soltanto per la musica vivono e vivranno le opere dei grandi riformatori da Gluck a Wagner; il loro verbo che predicava la fusione dell' elemento poetico e del musicale non si è attuato neppure nelle opere loro, ed in esse il drama vive solo per quel tanto che appare come guida e causa delle immortali concezioni foniche. E per chiudere questa parentesi aggiungo che, se non pare composto il dissidio, le ulteriori specificazioni dell' arte dei suoni ne renderanno sempre più difficile il componimento.

Tornando poi allo studio del signor Tommasini si diceva che l'autore, dopo l' accenno al tentativo dei camerati fiorentini e all' influsso di Beethoven sul melodrama, giunge a queste conclusioni: Dalla musica, per opera del genio di Bonn, rinasce il mito, poichè rivive la virtù espressiva ed emotiva degli eterni sentimenti umani. L' Italia ha una antica mitologia nazionale che ha dato forma a tutta l' arte seguente e costituisce il linguaggio tradizionale e naturale per il poeta che vibra e sente con l' anima popolare; l' arte nuova ritorni al mito. Ma questa volta, perchè il mito sia sentito e compreso dal popolo, occorre contenga una nuova verità vivente, un' alta visione della vita; infine

l'artista, il musicista dia, attraverso il mito rinnovellato, una novella interpretazione musicale e filosofica della vita.

È evidente, adunque, come egli non si rivolga al musicista meno che al poeta; l'esortazione è fatta ad entrambi, ma qui io mi occupo soltanto del primo.

E innanzi tutto confesso di non riuscire a comprendere in che cosa di concreto, di positivamente educativo, possa esplicarsi questo ritorno del musicista al mitoclassico.

Se l'ammonimento è dato al sinfonista, al cultore dell'arte pura, non può non rimanere inascoltato. Quand'anche il sinfonista intenda, nel dar corso alla ispirazione, identificarla con lo stato di animo che gli è particolare nel momento della creazione, o si sforzi di rivestire di note i pensieri, le passioni che occupano e agitano il suo intimo, non giungerebbe, per l'impotenza ingenita del suono, a rappresentare con precisione di contorni un'idea, nè a comunicare, se non con lontana approssimazione, quello che fu lo stato di animo ispiratore.

Tanto meno poi egli potrebbe rendere la imagine, dirò così, fonica di un simbolo, della personificazione di sentimenti universali o di forze della natura, e che soltanto il pensiero giovanile della nostra stirpe è riuscito a concepire e raffigurare plasticamente. Che se la preoccupazione filosofica lo vincesse fino a dargli l'illusione di potere l'una cosa e l'altra, ciò non pertanto il lavoro vivrebbe per i soli pregi musicali, indipendentemente dal motivo psicologico od esteriore e senza alcun riguardo a una fedele, esatta rispondenza tra la causa ispiratrice e la forma prescelta. Anzi, col volger del tempo e col succedersi delle udizioni, quando sarà caduto nell'oblio il comento personale dell'autore o di chi ne ha raccolto gl'intendimenti, l'ascoltatore, libero da ogni suggestione del comento letterario, se vorrà rintracciare un rapporto, scovrire un legame tra la musica che ascolta ed un pensiero, un sentimento, lo circoscriverà a quel pensiero, a quel sentimento che allora lo possiede.

Ciò, tuttavia, va inteso in termini subordinati alla legge del tono, e più a quella del ritmo, le sole che riescano a produrre, per i risultati emotivi, una stridente contradizione tra l'opera sinfonica che si esegue e un determinato stato psichico dell'ascoltatore. Ed è anche vero che esistono ritmi, accenti, i quali, per una costante associazione d'idee, noi consideriamo come espressivi d'un fatto — tale il ritmo della danza, quello d'una marcia — ma questi, meno che segni musicali, figurativi d'una idea, sono atteggiamenti del ritmo melodico, mutevoli con il mutare del gusto.

Se poi l'ammonimento del signor Tommasini è dato al musicista lirico, allora il ritorno al mito, per quel che riguarda la musica, non potrebbe essere che apparente. Il poeta del suono verserebbe le sue

ispirazioni sopra drami in cui operano i patrii miti, sopra soggetti letterariamente belli, di semplice struttura e di grande efficacia drammatica, ma non riuscirebbe a risolvere il dissidio tra musica e poesia, e la musica, nella essenza e nella forma, rimarrebbe estranea all' intimo contenuto della poesia. Anche l'edera aderisce all'olmo per mille e mille barbicelle, e pure rimane distinta e diversa dal vecchio tronco.

Però v' ha difficoltà più grave di queste cui si accennava. È possibile oggi ripiantare nel campo dell' arte, e quindi in tutta la vita, il mito classico, per quanto rinnovellato e rivolto alla rappresentazione simbolica del mondo moderno? È possibile che le vette dell' Olimpo e dell'Elicona risuonino della giocondità degli antichi e dei novissimi dei?

Il fatto sembra storicamente assurdo sol che si abbia riguardo allo stato attuale della società ed alla condizione della cultura che di quello stato sono lo specchio. La società contemporanea ripone la più alta ragione della propria esistenza nello sforzo continuo, incessante, per raggiungere la conoscenza diretta delle cose, dei fenomeni e di quanto opera dentro di noi, col sussidio della ragione. In questo modo, con tale mezzo soltanto, le forze elementari dell'universo, i fenomeni fisici, i fatti psichici sono scrutati, analizzati nelle cause prossime, in quelle più lontane. Rimane, è vero, insoluto il problema morale, rimangono coperte da fittissimi veli le cause remote dell' essere, ma tanta luce di conoscenza è stata fatta intorno a noi che anche quelle interrogazioni non si presentano alla mente umana con l' inseparabile compagnia dello sgomento. del terrore; e, — sembra impossibile — nell'eternità del tempo, nell'infinito dello spazio, non v' è posto in cui gli uomini possano stabilmente collocare l'ignoto, raffigurandolo poi come un mito. Anche la fantasia deve oggi spiccare il suo volo da fatti, avvenimenti, fenomeni che la ragione ha spiegato o si sforza di spiegare mediante presupposti naturali e razionali e che quindi mal si presterebbero a dar vita a una novella teogonia. Come del pari la conoscenza sempre più certa della propria piccolezza impedisce all'uomo moderno di rappresentare, a sua imagine e somiglianza, l' ignoto che è nell' infinito, l' inconoscibile che vaga nel mistero dello spazio e del tempo.

Nè dico, per altro, che la evoluzione del pensiero, dopo che è stata incamminata sulle orme della ragione, procederà senza interruzione alla conquista di ogni conoscenza, sicura, superba di aver trovato la chiave di volta perchè tutti i misteri spalanch no le porte alla curiosità insaziabile; invece le soste saranno inevitabili, e vi saranno deviamenti, ritorni sulla via battuta. Non sarebbe da meravigliare quindi se in una di tali fermate, l'anima. stanca dal lungo indagare e dal gran camminare, tornasse per rifugio e riposo in grembo al dio unico, misericordioso. sollecito dei suoi affanni, si adagiasse di nuovo nell'antropomorfismo teistico, in quella religione che oggi è la religione dei più; anzi

questa è una ipotesi più logica che non l'altra di un ritorno a gran passi verso età lontanissime e radicalmente difformi dalla nostra nella concezione e interpretazione della vita sensibile e del soprannaturale. Tuttavia, a parte ciò, e senza preoccuparsi, per ora, dell'avvenire prossimo o lontano, riesce intuitivo il constatare come alla intelligenza moderna ripugni raffigurare, con mito antico, il fatto nuovo. Se non fosse altro si pensi che l'uomo contemporaneo ha travagli morali sconosciuti al mondo classico, nè si comprenderebbe come egli possa riuscire a rappresentare simbolicamente quel medesimo fatto che invece notomizza e cerca risolvere nelle sue cause naturali.

Una visione classica della vita moderna in cui ai vecchi miti, simboleggianti sentimenti, fatti umani, immutabili in tutt' i tempi, si aggiungessero simboli nuovi per fatti sconosciuti all'antichità, non potrebbe diffondersi, parlare al popolo, fargli sentire con voce intelligibile, alta il pensiero dell' artista, che pur deve vibrare e soffrire con l' anima popolare.

Al contrario v' è un lato più pratico da cui affrontare la questione di una vera educazione musicale italiana. Esso si riassume in questa interrogazione alla quale non può non darsi una risposta affermativa: È possibile imprimere un carattere d'italianità schietta alla educazione musicale dei nostri giovani artisti?

Il cosmopolitismo nell' arte è un fatto innegabile; la rapidità degli scambi anche nelle produzioni intellettuali va rendendo uniformi nell'aspetto, tra i diversi popoli, manifestazioni artistiche sostanzialmente difformi. È forse questa una delle precipue cagioni dell'ecletismo nell'arte contemporanea e dell' avvicendarsi rapido presso una stessa nazione di tendenze artistiche opposte e che talvolta sono in contradizione aperta con quella che era la sua tendenza fondamentale.

Ma se v'è arte in cui il cosmopolitismo formale raggiunge la maggiore accentuazione, quest'arte è la musica. Già, in musica, la forma, — intendo quei procedimenti fonici prestabiliti nelle linee generali, che la scuola ha consacrato e che derivano la loro necessità dalle supremi leggi del bello, — finisce col riplasmare la stessa sostanza musicale in cui si rivela l'ispirazione dell'artista e ne nasconde forse troppo il carattere originario. La sonata, con le sue derivazioni istrumentali fino alla sinfonia, ed anche altre composizioni più libere sono governate da leggi formali, se non immutabili, soggette però ad evoluzioni lentissime, uniformemente costanti presso quei diversi popoli che concorrono alla storia dell' arte dei suoni. Di conseguenza l'impronta del pensiero originale non può non rimanere attenuata dai procedimenti armonici e melodici che lo rivestono.

Non così per un quadro, per una statua. Anche la pittura e la scultura sono governate da regole costanti; ma il pittore, lo scultore,

contemplando il mondo esteriore, coglie di preferenza le linee, i colori, gli atteggiamenti salienti che sono nel paesaggio, nel modello che si offre al suo sguardo, e nel creare l' opera di arte sono quelle caratteristiche le quali, attraversando il suo temperamento, riescono riprodotte nel marmo, sulla tela, con maggior rilievo, con più forte intensità di colore.

Il pensiero musicale invece è qualche cosa d'indefinito e i contorni della sua materiale espressione sono indecisi molto di più che non la sfumatura d'una tinta. Tuttavia nella linea, nell'accento fondamentale di quel pensiero è riconoscibile il segno, la fisonomia d'un'arte nazionale. La brevità o la lunghezza della idea, il giro melodico che la raffigura e traverso cui si svolge, la simpatia per alcune modulazioni, la inclinazione verso procedimenti fonici più semplici e più trasparenti o più complessi ed involuti, rivelano il carattere nazionale d'una musica. Sentite una canzone norvegese, una canzone russa, un *lied* popolare tedesco; è la tristezza nordica che si esprime nel tema breve e nelle lamentose modulazioni — tristezza nata da profondo sconforto o da aspirazioni indefinite — oppure è la gaiezza misurata, cadenzata d'un canto patriottico. Sentite invece una vecchia canzone napolitana; sarà triste anche il canto, ma quanta precisione nello sviluppo della idea, quale ampiezza melodica: la canzone piange, si sfoga nel tono minore, ma non si tortura nell'accordo aspro, stridente. Ascoltate un preludio di Sebastiano Bach e poi una sonata di Domenico Scarlatti: è la rivelazione di due anime, di due tendenze diverse, sotto una forma che pure ha molti contatti.

Il drama lirico rappresenta con grande vivezza di colorito, per noi italiani, il tipo d'un'arte nazionale; l'opera è l'affermazione più schietta e più importante del nostro genio musicale. La nostra mente rifugge dalle astrazioni, le nostre inclinazioni estetiche e filosofiche sono eminentemente naturaliste, noi tendiamo al certo, a ciò che è definito. La poesia lirica, il drama, rivestendosi di note, tolgono quasi alla musica quell' indeterminato che è nella sua essenza, ed è perciò forse che il nostro genio musicale è sopratutto lirico. Il melodrama presenta più vive, più facilmente percettibili, le caratteristiche d' un' arte italiana; Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi sono figurazioni simboliche del genio di nostra stirpe, dire di loro che essi hanno cantato italianamente, lungi dall'essere un'affermazione retorica è una verità autentica e profonda.

Niente di più italiano del *Barbiere di Siviglia*, della *Norma*, della *Favorita*, della *Traviata;* e il tipo nazionale splende meglio quando si paragoni l'opera nostra ad un opera affine di altra nazionalità, in cui sono più agevolmente riconoscibili alcune somiglianze o identità formali: il *Barbiere*, per esempio, accanto al *don Giovanni.* E splende infine, tenuto conto delle evoluzioni ulteriori dell' arte, delle più spesse infiltrazioni cosmopolite, anche in opere recentissime, quando esse escono dal cervello di chi, ascendendo verso una più alta visione dell'arte, non ha

mai spezzato il legame che lo attaccava alla sua origine; intendo di Verdi e del suo *Falstaff*, che è genuina manifestazione di musica italiana, come i *Maestri cantori* lo sono del genio tedesco.

Ora questo si potrebbe e si dovrebbe fare, rendere cioè più italiana la cultura dei nostri giovani che s'indirizzano all'arte; e nel dire all'arte da noi può intendersi al teatro, poichè tre quarti della gioventù che esce dai Conservatori con la laurea di composizione tende al teatro quasi come per legge di gravità.

Non è lontano il tempo che nei nostri istituti musicali col profferire il nome di un musicista tedesco si commetteva la più grave infrazione alla disciplina. Haydn, Mozart stessi erano poco noti, Beethoven quasi un mito, Schumann un matto e qualche opera di Wagner correva furtivamente, come un libro clandestino, per le mani degl' indisciplinati scolaretti. Non sono storie contestate, sono ricordi vivi ancora. Le biblioteche dei conservatori, riflesso della cultura che s'impartiva nelle scuole, languivano in abbandono; antichissimi tesori d' arte dormivano polverosi lunghi sonni e invece faceva bella mostra una certa produzione paesana che in quel tempo, per disgrazia dell'arte nostra, vigoreggiava. Ma le ribellioni, quanto più represse, tanto più riuscivano fiere; quei scolari, cui era stato sequestrato Wagner in classe, si vendicavano col pubblico sui teatri del Regno infestandoli di opere che apparivano ed erano la conseguenza immediata d'un malinteso e indigesto wagnerismo. È innegabile che oramai l'aria circola più liberamente nelle aule delle nostre scuole musicali, ma non saprei dire se, in tutte, la educazione artistica vi s' impartisca con quel senso d'italianità che si dovrebbe, allacciando il pensiero moderno alle meravigliose tradizioni del passato, e indirizzando le intelligenze giovanili, nutrite di tutte lo conoscenze dell'arte, là dove il genio patrio e le naturali attitudini dovrebbero farle inclinare.

Ad ogni modo non è un dibattito sull'avviamento artistico dei nostri istituti musicali che intendo qui di aprire, sono delle idee generali che espongo: altri dirà se sono giuste. Ripeto, anche i tempi volgono propizi per un più vigoroso impulso verso siffatto indirizzo negli studi, giacchè negli ultimi anni è stato tutt' un rinnovamento, in confronto degli anni infausti che li hanno preceduti.

Solo mi piace di chiudere con un ricordo di cui è bene, per i giovani, rinverdire la memoria.

Quando morì in Napoli Saverio Mercadante, poderoso ingegno, ma uno dei più feroci rappresentanti dell'intransigenza musicale, meno che italiana, regionalista di quei tempi, rimase vacante il posto di Direttore del Conservatorio di S. Pietro a Majella. I professori e molti tra i più autorevoli artisti di Napoli si rivolsero, a mezzo del Florimo, in quel tempo archivista dell' Istituto, a Giuseppe Verdi, pregandolo di accettarne la direzione. Verdi, in una lettera indirizzata appunto al Florimo, declinò l'invito: ed è questa la lettera che si chiude col celebre

motto " tornate all'antico e sarà un progresso „. Ma la frase era il corollario del seguente brano il quale, più che un programma d'insegnamento, contiene un vangelo artistico.

Quel grande, dopo essersi dichiarato fiero di occupare il posto dove sedettero a fondatori di una scuola, Alessandro Scarlatti, Durante, Leo, soggiunge:

" Mi sarei fatto una gloria (nè in questo momento è regresso) di " esercitare gli alunni a quegli studii gravi e severi, e in un così chiari, " dei nostri primi padri. Avrei voluto, per dir così, porre un piede sul " passato e l' altro sull' avvenire, chè a me non fa paura la *musica del-* " *l'avvenire.* Avrei detto ai giovani alunni: Esercitatevi nella fuga costan- " temente, tenacemente fino alla sazietà e fino a che la mano sia di- " venuta franca e forte a piegare la nota al voler vostro.

" Imparerete così a comporre con sicurezza, a disporre bene le parti " ed a modulare senza affettazione. Studiate Palestrina e pochi suoi " coetanei; saltate dopo a Marcello e fermate la vostra attenzione spe- " cialmente sui recitativi; assistete a poche rappresentazioni delle opere " moderne, senza lasciarvi affascinare nè dalle molte bellezze armoniche " ed istrumentali, nè dall' accordo di settima diminuita, scoglio e ri- " fugio di tutti noi, che non sappiamo comporre quattro battute senza " una mezza dozzina di queste settime. Fatti questi studi direi infine " ai giovani: Ora mettetevi una mano sul cuore; scrivete — ammessa " l' organizzazione — sarete compositori... in ogni modo non aumente- " rete la turba degli imitatori e degli *ammalati* dell' epoca nostra che " cercano, cercano, e — facendo talvolta bene — non trovano mai. Nel " canto avrei voluto pure gli studi antichi misti alla declamazione " moderna.

. . . .

. . . .

. . . .

" Le licenze e gli errori di contrappunto si possono ammettere e sono " belli talvolta in teatro, in conservatorio no.

" Tornate all'antico e sarà un progresso „.

Le parole del maestro vanno rilette e meditate ed io per oggi non continuo nè m'attento a comentarle. Ma spero in una prossima volta d' insistere soltanto, e più specialmente, su questa seconda parte del mio scritto.

Da San Martino al Vomero, 12 settembre 1903.

Filippo Perrone

Davide Petito

Autori, Capocomici, ecc.

Chi volesse trarre una conclusione negativa dello stato presente delle cose nel teatro italiano, seguendo ed esaminando i fatti che si vanno svolgendo da un mese e cinque o sei giorni a questa parte, metterebbe in pericolo la propria fama d'osservatore e d'analizzatore dei casi dell'arte e della vita, chi sa con quanta fatica e quali sacrifizii, dopo lunghe e dure prove, onorevolmente acquistata.

Seguire, studiare il movimento è lecito, è possibile, è consentito; dire dov'esso, in relazione della tentata difesa degli autori, aventi-causa e proprietarii di commedie e della protesta di un numero notevole di capocomici, possa condurre, senza che un tempo ragionevole non passi, affine che gli equivoci, i malintesi, le male arti, gli sdegni, le cretinerie, non sieno diradati, chiariti, combattute, soffocati e... sbaragliate, è cosa, oltre che impossibile ed inutile per sè, dannosa per chi la tenti.

Il mondo degli interessi teatrali è per sua natura immoralissimo.

Che fosse così nei secoli andati, non saprei con esattezza dire; che sia tale da un centocinquant'anni a questa parte è cosa da non poter essere revocata in dubbio da nessuno.

Quindi, tra gli autori nostri, tra i capocomici e gli attori nostri, non è possibile parlare d' arte, senza che una personale questione d' interessi non sorga sempre ad avvelenare le idee le più pure, che non mancano di apparire di tanto in tanto sull'orizzonte del raziocinio teatrale e per opera di molti cervelli, senza che una questione economica d' indole generale non si affacci ad attenuare, ad attutire persino, un qualche disegno generoso.

Chi perde di vista uno stato di fatto simile, non si meraviglia a torto, ma soltanto si meraviglia inutilmente.

In Italia, chi regge le sorti del teatro, anche quando lo chiamano " Nazionale ", se non il capocomicato, cioè una larga e varia azienda retta da speculatori, la quale per la sua stessa natura, non può perse-

guire ideali d'arte, nè proporsi scopi altruistici, ma deve semplicemente non rifiutare alcun mezzo pur di raggiungere la sua finalità, che è di cifre, cifre, sempre cifre? Per la sua origine, la sua gretta, ma non disadorna natura, il capocomicato tra noi non si è mai sentito legato da vincoli d'obbedienza con chicchessia, verso qualsiasi legge; ne è venuto, come la cosa la più naturale di questa terra, e dopo la lunga abitudine contratta, ch'esso in buonissima fede crede, che, in fatto d'arte scenica, tutto si debba alla sua azione proteggitrice, tutto debba dipendere dalla sua onoranda oculatezza; nessuno prima che la sua corte, salvo qualche aralduccio pagato apposta per caprioleggiare, può attraversare la via scelta ad agone del proprio imperio. Tutto questo può sembrare o strano o fantasioso e non è che storia vera e inattaccabile. Come muovere contro questi castellani, pei fini della giustizia, per il rispetto delle leggi, per la tutela del lavoro geniale, per il trionfo d'una dignità patria nel campo del teatro? Come muovere, quali armi adoperare se tutti i ragionamenti e tutte le lunghe campagne non sono che servite ad aumentare la forza di certi convincimenti in taluni di cotesti commercianti? Il vecchio elemento nel capocomicato italiano ancora predomina e si fa seguire anche da una parte del giovane elemento, ma la falla inflitta alla comune rocca si allarga per forze di cose di giorno in giorno, e ciò è dovuto all'imperio sereno della legge e al rispetto che reclama solennemente e sicuramente ottiene il principio della salvezza dell'altrui lavoro. Per ora il capocomicato è costretto a disciplinarsi, più tardi a sparire. La sua è forma transitoria ed arbitraria. Non è possibile credere che un'arte libera, come quella del teatro, debba tra noi trarre la sua forza ed il riconoscimento del suo valore dal protezionismo di una larga azienda d'affari, naturalmente in lotta con qualsiasi organizzazione di legittime tutele d'interessi e qualsiasi idealità nuova.

Il capocomicato italiano, disciplinato secondo l'esigenza dei tempi rinnovati, avrebbe forse potuto diventare un istituto morale e benefico e richiamare verso di sè il rispetto degli artisti e del pubblico, ma esso ha voluto essere vittima della sua ingordigia ed ora comincia a pagare i danni del suo errore. A chi gli ha offerto i mezzi d'intascare più quattrini senza guardare a nessuno scrupolo, senza ricordare alcun dovere, mettendosi il nome della patria sotto i piedi, procedendo alla corruzione del gusto, al pervertimento dei sensi, ha aperto le braccia, lo ha fatto padrone in casa propria, fino a quando, esaurita la malsana munizione, non è stato costretto a scacciarlo da sè, non perchè abbia capito che dal connubio fosse venuto fuori qualche cosa contraria ai fini dell'arte, ma perchè i primi guadagni venivano a subire una diminuzione e i secondi venivano a essere troppo ridotti dalle pretese del nuovo commerciante, che abbiamo conosciuto sotto il nome d'importatore. Le due sorgenti di vivo interesse si sono messe l'una di fronte all'altra e si sono guardate in cagnesco: l'importatore, prima

accolto con suoni e canti dai capocomici, ne diventa il nemico, e allora colpi da ciechi e sui palcoscenici e su quei veicoli d'ogni infezione che rispondono ai nomi di quei giornaletti teatrali che traggono in maggior parte le ragioni dell'essere loro da ricatti e da mediazioni illecite, quando sono tenuti o scritti da microcefali di tutt' altro capaci che di un sentimento delicato per l'arte o di rispetto sincero per un artista!

Mentre questa vita fittizia, traverso al suo studio e spesse volte al suo fragore, si svolge e fatalmente per uccidersi, la parte sana, la parte giovane, lavora con piena fede per addivenire ad un ordine di cose più razionale, logico, civile, degno del nome che può, in un senso più lato e più completo, assumere oramai tra noi, pei fini nobili e buoni della modernità cosciente, il teatro italiano.

Questa specie di rivendicazione che il tempo prepara contro il malvolere di certi sfruttatori dell' arte, finirà per imporsi e sarà un bene inestimabile per tutti, specie per quelli — e non sono molti, in verità — che hanno sempre creduto possibile un rinnovamento nel teatro patrio, così nella parte consacrata all'arte che in quella su cui basa la sua vita economica. Non sarebbe — e non sarà — più possibile avere in Italia un capocomicato i cui membri più autorevoli, concedendo un piccolo benevolo sguardo ad un prodotto artistico nostrano, compreso Carlo Goldoni, non esitano un momento a vantarsi di aver riveduto e corretto Shakespeare (anima del grande britanno, perdona loro!), di aver ridonata una giovinezza a Molière, di aver mandato a scuola i due Dumas, di avere insegnato tecnica teatrale a Emilio Augier, e via via!

La rivendicazione, dunque, la dovremo non ai capocomici, e sarà un bene. E come potremmo doverla ad essi, se, mentre accennano a distaccarsi da certi elementi che spessissimo hanno giudicati pericolosi e nocivi, s'uniscono ad essi, fanno causa comune con essi, e lanciano proteste che sono veri capolavori di incoerenze... per non giudicarle più severamente come meriterebbero? Essi, del resto, sono i primi a risentire del dissesto economico dovuto alla loro condotta eternamente vacillante tra il si e il no, per concludere in ogni iniziativa, che sappia di ribellione santa a vecchi e crudeli sistemi, con il tradizionale " parer contrario ".

Per noi modesti studiosi della vita del teatro, questi movimenti e queste agitazioni, che in grandissima parte abbiamo alimentate ed alimentiamo noi, mirando alle cose e obbliando le persone, del resto, non ci giungono inattese e non ci meravigliamo. Tutto ha mutato nell' esistenza e dovrebbe proprio il teatro restare là dove l'hanno lasciato i nostri padri antichi?... Non sia mai!

In questa *rivista*, nel 15 agosto 1901, sulla scorta di documentazione storica, io ho pubblicato uno studio sul capocomicato italiano. Dato il tempo, non certo sospetto, in cui apparve questo mio scritto, cioè: *ventiquattro mesi* prima che l'iniziativa di Marco Praga desse l'ordinanza

degli autori e l'auto-da-fé dei capocomici italiani, il riprodurne un brano come ricorso storico, non può costituire un fuor di luogo e di tempo. Non aspiro a divenir profeta, ma desidero dimostrare, che storicamente il documento di protesta dovuto ai capocomici dei nostri giorni, è conseguenza naturale dello stato in cui si trova il capocomicato italiano, dalla sua origine ad oggi; stato che minaccia in ogni sua parte l'integrità formale e spirituale dell'arte; stato che offende in ogni suo lato la ragione degli interessi artistici; stato che, considerato come effetto, risulta orribilmente disastroso e denuda implacabilmente la sua causa, cioè il capocomicato, in tutta la sua logora e condannata esistenza.

Giudicatene:

" Storicamente, e possiamo con calma e larga discussione dimostrarlo, il teatro italiano, da quando, prima di altri teatri, ha cominciato a delineare i suoi connotati di vita, non è mai decaduto. Ha sempre lottato contro tutte le ignavie del suo luogo d'origine, ma nel faticoso cammino ha sempre segnato un progresso, lento ma costante ed evidente. Durante i parecchi secoli nei quali le rappresentazioni sacre hanno avuto il loro imperio, nelle rappresentazioni sacre istesse si è avuta una mente organizzatrice che ha pensato ed attuato uno spettacolo su tracce incancellabili, cioè fissando il dialogo e separando le scene, sul modello dei latini, imitatori saggi dei greci immortali. La forza dei comici improvvisi avrebbe potuto arrestare ogni facoltà concettiva negli autori; eppure abbiamo avuto il '500 che non poco è servito anche ad alimentare la produzione teatrale di parecchie altre nazioni. I comici della commedia dell'arte, progrediti su quelli delle recite improvvisate, mentre con incoscienza preziosa si facevano la fonte d'osservazione di avveduti commediografi di Francia, operavano contro le sorti del teatro della propria patria. La loro recitazione franca, libera, spensierata piaceva, ma non lasciava tracce, nè apriva vie degne di essere percorse. Carlo Goldoni ha pure avuto dei precursori di genio, ma nessuno di questi ebbe prima del grande commediografo veneziano, forza per muovere in guerra e alle rappresentazioni *a soggetto* e alle maschere. Con la seconda metà del secolo XVIII, il teatro italiano mentre esce dal suo stato di geniale zingarismo, si trova di fronte ad ostacoli ben più gravi perchè, come appresso vedremo, di natura diametralmente opposta a quelli creati dai comici della commedia dell'arte, allo sviluppo graduale del teatro italiano. I primi ostacoli traevano origine da un disordine senza lucro; gli altri, che si perpetuano fino ai nostri giorni, basano la loro essenza sul lucro famelico, smisurato, strozzinesco.

" La riforma goldoniana provocò per reazione interessata il primo " capocomicato „ ingordo e senza scopo d'arte. L'eroe assuntore di questa bella impresa è certo Giuseppe Lapy, il quale, protetto da quel

gruppo di letterati, ma commediografi mancati, che avversò crudelmente ed ostinatamente l'opera feconda e geniale di Carlo Goldoni, introdusse nel repertorio della sua compagnia le traduzioni e riduzioni di tutti i drammi e drammacci, commedie e farse, così di Francia che di Spagna, di Germania, ecc.

" Primi protettori di questa importazione, tra gli altri, sono da ricordare i fratelli Gaspare e Carlo Gozzi... onore alla loro memoria! La guerra feroce abbattè ma non vinse il Goldoni, il quale, come ben sapete, fu costretto ad emigrare in Francia, e fare lì per conto di un Re, quello che avrebbe potuto fare in Italia a vantaggio del teatro della patria sua. Ma Goldoni non si poteva vincere, quindi vi potettero essere, nel suo cammino ascensionale, delle acri contrarietà, non mai dei decadimenti. L'artista era troppo innamorato dell'arte sua; la sua vena troppo gonfia; la sua natura troppo aperta alle sensazioni della vita: quali Gozzi, quali Baretti, quali Albergati, uniti insieme, dunque, potevano essiccare quella fonte purissima di bene fecondo?

" Solo Goldoni, nonostante Guglielmo Shakespeare e il gloriosissimo secolo XVII del teatro francese, poteva bastare a noi per vieppiù rendere salde le basi gettate per costruire un teatro italico degno di gareggiare con quelli già fiorenti di altre nazioni, specie di Francia e di Spagna, ma sorse Alfieri, notevole anch' esso per la copiosa, impetuosa, libera, vibrante, scaldante produzione tragica. Poteva meglio di così il teatro italiano, col chiudersi del XVIII secolo, iniziare, non la sua vitalità concreta, ma la tradizione della concreta sua vitalità? E all'ombra di questa tradizione, e con l' avvento nell' agone dell' arte di altri ingegni, non pochi, non infecondi e pur geniali, tra cui il Sografi, il Giraud, nel primo trentennio del secolo XIX, il teatro d'Italia ha svolto sulla sua scena un'azione unicamente e gloriosamente italiana. Trent'anni di lotte epiche, ma coronate da una complessiva vittoria che lo scorrere dei secoli non potrà offuscare.

" Un trentennio che ricorda le prove di Foscolo, con l'*Ajace* a Milano nel 1811, auspice fortunato, ma non convinto, il capocomico Fabbrichesi; e di Pellico, con *Francesca da Rimini*, pure a Milano, nel 1818, auspice il fortunatissimo capocomico Domeniconi!

" Dal 1830 cominciano le proverbiali dolenti note, che traggono la loro origine dall'inquinamento commerciale a cui si volle sottoporre il teatro: inquinamento al quale si sono dovuti, e si debbono, i periodi di arresto o di svisamento della produzione italiana, la quale, per queste umili ragioni, non è decaduta mai, ma attraverso ad ogni lotta, ha segnato sempre un miglioramento così nel contenuto che nella forma, e mai i tempi le sono passati accanto senza ch' essa non se ne fosse intimamente e pienamente imbevuta, e non avesse dimostrato lucidamente di essersene mostrata e conservata degna. Il rapido esame cui ora dò luogo servirà a provare l'affermazione, perchè non sembri arbitraria od infondata.

" Il periodo che va dal 1830 al 1850 circa, è stato dominato dalla riforma della recitazione, della quale fu apostolo glorioso Gustavo Modena; ma in questo secondo trentennio del secolo ora morto, quale posto è stato fatto alla produzione italiana? L'imperio del Modena quale incoraggiamento e quale sviluppo le ha dato? Sul mercato artistico d'Italia, in quel tempo, fu versata a biblioteche intere la produzione straniera, che si poteva tradurre, adattare liberamente alle nostre compagnie d'allora, senza che il rispettivo capocomico fosse tenuto a compiere un qualsiasi sacrificio pecuniario per acquistarne. La produzione nostra, nonostante sorgesse da energie che rispondevano ai nomi venerati dei Niccolini, dei Carlo Marenco, dei Paolo Giacometti, dei Teobaldo Cicconi, dei Davide Chiossone, dei Roti e di tanti altri, non meno memorabili, solo perchè costava un tanto quanto bastasse a compensare il produttore, giustamente e modestamente, fu accantonata, anzi sopraffatta, anche da compagnie straniere addirittura risiedenti stabilmente tra noi, e solo vi si ricorse quando, nel 1848, di essa si potè scegliere quella che contenesse delle pagine patriottiche o addirittura degli incitamenti al patriottismo. Servì di mezzo, perchè anche tra le schioppettate, l'avidità capocomicale italiana, volle dare, in complesso, la prova brutale della sua rapacità dannosa. Il dualismo tra autore ed attore investito delle funzioni di capocomico, purtroppo!, risale al periodo in cui fu signore assoluto della scena, Gustavo Modena, nonostante la gloriosa esistenza dei De Marini, dei Luigi Vestri, dei Morelli e di tanti altri colossali attori. Gustavo Modena, senza essere interprete di Shakespeare, considerò l'autore italiano come un inciampo alla produttività del capocomicato. Per lui non v'erano che drammi francesi tra rivoluzionari, militari e sensazionali, non v'era che la comicità di Scribe, e fu grazia sovrana se, oltre che di Dante, che egli divinizzava, a quanto affermano i suoi biografi, da Bonazzi a Panzacchi, persino nel trucco, si ricordasse di Vittorio Alfieri, di Carlo Goldoni e di qualche suo contemporaneo.

" Quale la ragione di questa avversione alla produzione italiana in un uomo, come il Modena, italianissimo d'intelletto e di cuore? C'è chi vuol trovarlo nell'equilibrio finanziario del suo capocomicato. Tra la produzione straniera — si osserva — che non gli costava nulla e quella italiana che gli sarebbe costata del danaro ben sonante, egli preferì la prima. Sarà, ma a me sembra una ben misera osservazione giustificativa, la quale, d'altronde, entra nell'ordine dimostrativo del nostro assunto, che, cioè, il capocomicato nientemeno che di Gustavo Modena, è stato di vero e proprio danno alla produzione, cioè alla parte più viva ed importante del teatro italiano, e quindi non posso non tenerne conto e, naturalmente, per non ammetterla affatto. Come se il periodo non segnasse abbastanza il suo fasto negativo, presso al suo termine si bolla addirittura.

" Gustavo Modena, e con lui Alamanno Morelli e Luigi Vestri, ri-

mandano a Paolo Ferrari il suo immortale capolavoro: *Goldoni e le sue sedici commedie nuove.* Si dice che il Modena ne ammettesse il valore, ma che temesse pel risultato finanziario. Notiamo che un capocomico, che innanzi tutto pone la ragione dell' incasso, e così si pensa dalla generalità dei capicomici, non si lascia sfuggire un capolavoro, non fosse per altro che per crederlo solo capace di riempire la tradizionale cassetta.

" Ciò logicamente premesso, dobbiamo concludere che il glorioso riformatore della recitazione italica, o non lesse il capolavoro di Paolo Ferrari, o lo lesse e non seppe scoprirlo. Tra le due ipotesi, io sono inclinato ad ammettere la prima, e pel semplice fatto, che, dato il preconcetto nel Modena, di non curarsi della produzione dei suoi tempi e tanto meno di quella dei suoi giovani contemporanei, il copione dell' esordiente modenese gli dovette procurare il solo fastidio di prenderlo e rimandarlo accompagnato da una lettera di rifiuto. Nel 1852 l'Accademia dei Fidenti, com' è noto, diretta dal Berti, rappresenta il *Goldoni* del Ferrari, e dopo la strepitosa vittoria, quelli stessi che lo avevano rifiutato, vollero rappresentarlo. Questi illustri resipiscenti si chiamano Alamanno Morelli e Luigi Vestri: e dire che uno di loro, mi pare il Vestri, per giustificare il rifiuto, aveva detto ch'egli non avrebbe mai rappresentato una commedia che avesse sferzata, nella sua collana fiorita di pettegolezzi, la vita del palcoscenico! Modena tacque: volle così essere crudelmente coerente! Se non che il *Goldoni*, per opera di Achille Maieroni, poscia di Cesare Dondini, corse rapidamente per le maggiori città italiane, e rese quei quattrini che sono la mèta unica di ogni ragione capocomicale, e mediante la quale, e non altrimenti, nel teatro italiano si giudica ancora da moltissimi, del valore delle cose e delle persone!

" Nel *Goldoni* è simboleggiato il tipo del capocomico italiano del secondo quarto del secolo XIX, sotto vesti settecentesche. Medebach con la sua incoscienza, con la sua avarizia, con la restrizione miserrima delle idee, compendia, se non tutta, una gran parte della vita capocomicale dal 1830 al 1850. Nato il capolavoro, le trombe della critica perpetrarono il primo errore. Salutarono l'apparizione del *Goldoni* come la rivelazione del germe del teatro italiano, e non come la liberazione di esso da un ventennio di bassi interessi teatrali protetti dai capicomici allora imperanti.

" Quei Medebach, quando la produzione straniera cominciava o a mancare o a costare, non si lasciarono sfuggire l' occasione offerta loro dall'Accademia dei Fidenti, e ammisero, bontà loro, ch' era possibile che risorgesse quella produzione italiana ch' essi stessi avevano combattuta ed abbandonata per fini tutt' altro che confessabili. Quale sviluppo, dunque, avrebbe avuto la scena di prosa nostra, se dal '30 al '48 o '50, non si fosse svolto il pessimo periodo che abbiamo ricordato, e che va segnato a caratteri vivi di protesta nella storia del teatro italiano?

" Quel periodo, che dev' essere chiamato di forza maggiore pel bando dato alla produzione italica, nonostante l' esistenza di produttori insigni, fu chiamato di decadenza. Ma di quale decadenza vogliamo parlare, se esiste tutto un teatro di quel nefasto periodo, che si è conosciuto e non disapprovato, oltre venticinque anni dopo? La decadenza è segnata dalla mancanza assoluta della forza creatrice e non dalla vandalica imposizione abolitiva. Questo è chiaro. Paolo Ferrari, dunque, porta il soffio della riscossa e rinnova la vita del nostro teatro; attorno a lui sono ingegni fosforescenti che producono e sono tenuti in buona considerazione. Ne cito uno fra tutti, il Gherardi Del Testa, visto che questo mio articolo non deve assumere le proporzioni di una monografia, ma è scritto soltanto per dimostrare con dati di fatto, che la responsabilità degli ostacoli, e persino degli arresti, opposti al progredire del teatro, circa la coesione di tempo e circa la quantità, poichè la progressione della qualità non è mancata mai, deve farsi risalire ai legittimi eredi di quel Giuseppe Lapy, che è passato alla storia come il primo capocomico italiano che abbia fatto del teatro il mercimonio più nauseante e più servile.

" Il Ferrari dà il suo nome ad un lungo periodo del teatro, e dal 1852 andiamo, malgrado le bizzarrie della critica autorevole, oltre il '60 di parecchi anni, fino a quando Achille Torelli dà il nome suo ad altro periodo, più breve ma non meno felice. I capicomici, bontà loro sempre, che allora si chiamavano, parlo dei maggiori, Alamanno Morelli e Luigi Bellotti-Bon, tra la produzione francese, che cominciava a costare, e quella italiana, che non mancava e che piaceva di più, anche per ragioni di simpatia, scaturenti dalle limpide entusiastiche fonti del risorgimento patrio, si davano l' aria di protettori ed incoraggiatori del teatro italiano. Attorno a Bellotti-Bon così si videro, oltre il Ferrari e il Torelli, altri valorosi non meno acclamati autori, fino all'apparizione di quello sfolgorantissimo astro, sintesi mirabile di arte moderna, che fu Pietro Cossa, del cui nome un altro lungo periodo si è nutrito e glorificato. Ma, mentre questo crescendo si manifestava e la produzione si allargava e rinvigoriva, gli stessi capicomici, un po' per lotte intestine, un po' perchè raccoglievano le tempeste di quello improvvido vento che avevano seminato per darsi il nome d'innovatori, nome non seguito da prove, volsero lo sguardo verso quei prodotti anfibii della fantasia comica, che a Parigi sono distinti nel teatro col nome di *pochades*. D' allora, con aumento raccapricciante, se ne sono infestate tutte le nostre compagnie, senza pensare che nel loro luogo d' origine quei prodotti, hanno *ambienti* speciali in cui si sviluppano per deliziare quella parte di pubblico, anch' essa speciale, che ne comprende l' esistenza. Un nuovo secondo trentennio del 1800 pareva che dovesse padroneggiare la scena nostra, ma con Giuseppe Giacosa, già provato alle lotte della scena, e con Giacinto Gallina, già glorioso, è

stato meno difficile opporre una resistenza alla marea montante del *pochadismo*.

" Ora, attorno a Giuseppe Giacosa, sono valori illustri, e si chiamano Marco Praga, Gerolamo Rovetta, Roberto Bracco, gli Antona-Traversi, ed altri, ed altri, lavoratori assidui, tenaci, che sono in possesso di forza per combattere e d' ingegno per resistere alla lotta, se lotta ancora si dovrà dagli autori impegnare contro i capicomici „.

L' ordinanza votata dalla *Società Italiana degli autori*, risponde in tutto e per tutto alla legittima difesa degli interessi degli autori, aventi-causa e proprietari delle commedie tutelate dalla *Società* medesima, e al rispetto per gli interessi altrui. Legittima difesa pei primi in quanto che facendo parte d' un ente morale e non potendo servirsi di mezzi meno che corretti per sostenere il proprio prodotto o la propria proprietà, non rimaneva per essi che dar vita ad un' azione in comune per combattere la concorrenza slealmente e in disparissime condizioni esercitata. Rispetto per gli interessi degli altri, perchè non è detto che senza l' aiuto della *Società*, non possa rendersi possibile la vita commerciale di alcune aziende capocomicali. Un commento della *Tribuna* ad un articolo del Novelli, un articolo non so dire se più fantasioso o più fondato sulla crudele e sterilizzante sabbia, ma certo scritto in buona fede e non privo di tratti di buon cuore, contesta la legittimità dell' azione che ha deliberato di svolgere la *Società Italiana degli autori*, poggiando il suo ragionamento sul fatto, che, non essendo essa proprietaria, ma tutrice dei lavori drammatici affidati alle sue cure, non può esercitare diritto di divieto. In massima la *Tribuna* ha ragione, ma l' autorevole giornale ha dimenticato che l' azione deliberata dalla riunione degli autori italiani è basata sull' adesione di tutti i socii, anche non autori ma semplicemente aventi-causa o proprietari, della *Società?*

L'adesione è pressochè generale, e poichè ognuno che possiede una proprietà... sia pure artistica soltanto, può farne l'uso che crede e vuole, può regalarla o esigerne una somma ingente, senza che nessun tribunale può opporsi alla sua libera volontà, salvo agli altri di renderla un sogno o una realtà di fatto, perchè proprio ai socii della *Società* di Milano questo sacro diritto dovrebbe venir disconosciuto o solamente leso nella sua integrità imperiosa? Come possono tentarsi certi ragionamenti non si comprende e solo se ne può spiegare il fenomeno, ricordando in tempo, che in Italia è facile argomentare sul vuoto o creare dei dibattiti, mettendo interamente da parte la ragion prima donde essi traggono origine e sviluppo.

Nel Congresso drammatico di Roma, undici mesi or sono, fu votato appunto un mio ordine del giorno, in cui si parlava e si parla precisamente di abolizione di richieste e pagamonti anticipati di *assicurazioni* in materia di diritti d'autore, oltre che della fissazione di una percentuale da

stabilire nella proporzione la più equa e con criterio sorretto da buona opportunità ed inattaccabile onestà; e s' invocava e s' invoca che la legge vigente, da protettrice che è, divenisse protettrice e regolatrice insieme del sacro diritto riconoscibile alle opere dell' ingegno, in fatto di compenso pecuniario. Tra coloro che votarono questo ordine del giorno è Marco Praga; tra coloro cha votarono contro l' abolizione delle assicurazioni è il signor Re-Riccardi, pure presente alle nostre discussioni di quel tempo.

Ciò esaminato, su che cosa hanno potuto basare i loro timori alcuni capocomici nostri, fino a decidersi di sottoscrivere quella protesta, un vero auto-da-fè, attribuibile più ad un atto capocomicale del 1830, che ad una deliberazione di capocomicato dei giorni nostri, veramente non mi so spiegare! Noi vogliamo — essi concludono — " porre in iscena per l'avvenire tutti quelli (lavori) che giudicheremo artisticamente e commercialmente meritevoli di essere sottoposti al giudizio del pubblico. „ Niente più, niente meno, che continuare nelle nobili gesta dei loro predecessori; nessun dovere da parte loro, ma regno e dominio assoluti su tutto che trae vita dalla funzione del teatro e su tutti che a questa recano il loro contributo d'ingegno e di valore. Non pare possibile che dopo tanti anni di progressi e di conquiste si parlasse ancora così, specialmente da una esigua classe di persone che da sole non sarebbero capaci nemmeno di muovere un passo; eppure un simile linguaggio ancora udiamo e ancora siamo chiamati ad illustrare e a commentare. O non sarebbe meglio che si commentasse da sè? Sì, certo, se ancora non ci fosse nella stampa, chi non sa vedere al di fuori e al di sopra di questi spadroneggiatori del mondo comico... *incredibile, ma vero!*

E le polemiche continuano, forse continueranno per un pezzo. Chi vincerà? E chi può vincere se non chi, difendendo anche con energia la propria roba, fa tanto di cappello a quella degli altri? La parte sana dell'arte è persuasa come noi che i cani da pagliaio non fanno presa, anche quando recano noia con il loro abbaiare stizzoso e prolungato; sa che c' è della gente pervenuta ad altezza suprema che fa assai poco volentieri buon viso alle iniziative, intese a modificare i vecchi andazzi dell'antico ambiente comico; sa che tra le finalità nuove e giuste del teatro moderno è appunto l'abolizione del capocomicato così inglorioso, invadente e petulante?

E tra questa lotta la cui mèta fa persino perdonare l'ostinazione di certi o krumiri o succhioni (due parole tolte al vocabolario dei socialisti, sono necessarie!) della stampa, ancora — e forse questa è la sola parte dolorosa, ma certo anche guaribile di essa — udiamo squillare qualche voce simpatica, ma ostinatamente avversa a tutto ciò che non fecero o lasciarono scritto i padri antichi del teatro: esempio, Ermete Novelli! Ebbene, nel caso attuale, egli riconosce che un bravo attore può anche imporre, per simpatia di *parte*, una cattiva commedia...stra-

niera e guadagnarle, con pazienza e costanza, un credito di molti anni; nello stesso tempo però attribuisce al potere assoluto del pubblico la formazione del credito per la produzione nostrana e cade, com'è naturale, in quelle vecchie tiritere che oramai abbiamo sempre combattute fino alla sazietà, dimostrando che le amministrazioni dei teatri, che non sanno riuscire a sostenere la vitalità, generalmente riconosciuta, d'un capolavoro d'arte, riescono spesso, con cartelloni multicolori, con repliche non richieste, ma... tutt'al più imposte dagli affaristi-importatori interessati, con soffietti carpiti ai giornali, ad accreditare della *merce* avariatissima, solo perchè questa, il più delle volte, è costata una grossa cifra al bilancio capocomicale!

E il Novelli dimentica che il suo primo capocomicato fu retto dalle *pochades*, che pure gli costarono *di bei quattrini*, e ch'egli, con lotta meravigliosa, è riuscito a mettere da parte, le *pochades* e... forse anche i quattrini, per sostenere la sua personalità artistica con un'arte ben diversa per intensità e per decoro. E un uomo come lui deve affermare che, senza i capocomici italiani, i nostri autori non avrebbero trovati interpreti? Il caso di Paolo Ferrari, che ne trovò in una Società filodrammatica di Firenze, non gli basta? E che cosa vuole che gli si dica di più?

Novelli — e qui lo ritrovo — invoca la pacificazione degli animi, e sia, sia; non già per lasciare le cose al punto ov'erano, ma—s'intende—per definirle nell'interesse dell'arte e di tutti gli uomini onesti e di buona fede. Egli esclama: “ Io ho ancora ben poco da affliggere i miei indulgenti ascoltatori, ma pur mi anima una speranza: che nel tramonto di questa mia vita d'artista io possa dedicare i miei studi e le mie ultime forze ad una figura umanamente bella, ad una *parte ideale*, in una commedia *italiana*, forte e pura come il diamante! Fate che questa speranza dolcissima possa avverarsi! „

La perorazione che il grande artista mette nella chiusa del suo articolo, vuol essere lirica o ironica? Se vuol essere lirica, passi; il lirismo è fatto per piacere, ma anche per nascondere spesso, il pensiero di chi si fa tentare dalle “ enfasi „; se vuol essere ironica, si può dire al Novelli che l'arte può ogni cosa e che già gli autori nostri gli hanno dato il motivo per provare tutto il suo immenso valore: basterebbe ricordare una commedia mediocre del Carrera: *Gli ultimi giorni di Goldoni*: dica Novelli se quel modesto vecchietto di Goldoni, uscito dalla fantasia carreriana, non gli ha dato larghissimo modo di dar vita ad una potente interpretazione “ pura e forte „ ed italianissima? Se, dunque, anche le mediocri commedie nostrane gli han dato mezzo di farsi ammirare nella sua grandezza di attore, che domanda di più, che vuole di più — egli — dal povero teatro della sua patria?!

Gaspare di Martino

Il monumento di Berlino

Finalmente, anche Riccardo Wagner ha soggiaciuto al fato dei grandi uomini. Egli ha il suo monumento nel cuore della patria tedesca, e la sua gigantesca figura ideale, che dovrebbe restare per tutti — anche per coloro che lo conobbero da presso — un'astrazione alta ed accesa della fantasia, è rimpicciolita in una piazza di Berlino, nella borghese volgarità de'le nostre vesti, nei tratti inestetici, specie se lo scultore ha serbato fede alla verità anatomica, d'una persona poco slanciata, un tantino obesa, dalla sagoma facciale marinaresca, da cui solo il lampo degli occhi fieri e irrequieti, scrutatori e luminosi, irraggiava il genio possente e creatore d'un nuovo mondo dell'arte.

Io non prediligo la retorica del marmo e del bronzo. Comprendo come una necessità civile ed educativa di eternare nel popolo, in forza d'un segno plastico qual'è il monumento, la memoria di certi eroi, di certi benefattori, di certi scienziati, che ingrandirono col pensiero e con la spada la patria. Ma quando non si tratta più d'un'azione soltanto grande e geniale, quando un uomo esorbita dalla potenzialità normale e indice una nuova civiltà, per così dire, nel mondo dell'arte, della scienza, dello spirito, della compagine nazionale; quando appaiono genî come Dante, Colombo, Galilei, Shakspeare, Washingthon, Goethe, Wagner, Beethoven — il monumento mi sembra un tale rimpicciolimento della titanica opera di codesti veri superuomini — e non secondo la definizione criminaloide del Nietzsche — da suscitarmi quasi dispetto.

Come si fa — domando a me stesso — a rendere plastici il pensiero di Dante, l'intuizione di Colombo, la divinazione di Galilei, la penetrazione e i fantasmi di Shakspeare, la vastità del simbolo goethiano

il colossale disegno politico di Bismark, l'epopea napoleonica, la rivoluzione lirico-estetica di Riccardo Wagner?

Ognuna di queste azioni grandiose ha segnato, ripeto, uno stadio di civiltà o un fenomeno nazionale o un dilatamento dello spirito umano da non tollerare i limiti d'una raffigurazione concreta.

Occorre che la fantasia graviti nelle sfere della superiorità intellettuale perchè la mèta raggiunta da codesti eccelsi fattori di grandezza appaia nitida agli occhi nostri. Ora, l'uomo d' intelligenza e di coltura non ha bisogno di nessun *memento* in marmo o in bronzo per valutare il genio, e l' ignorante o il popolano conspargeranno ingenuamente e inconscentemente di ridicolo — sul modello del celebre sonetto pascarelliano — codesti numi tutelari dello spirito, ch'essi conoscono solo come tanti fantocci candidi od olivastri, diffusi per le piazze del mondo, a tutela spesso dei lubrici amori plebei o a sfogo delle momentanee urgenze dei viandanti serotini.

Che cosa potrà dire il monumento berlinese di Riccardo Wagner al modesto cittadino tedesco, più tenero della spumante cervogia che gli allieta diuturnamente la gola anzi che della riforma gigantesca con la quale il sublime Maestro volle creare un tipo d'arte nazionale e insieme fornire l'esempio per distruggere quanto d' assurdo resisteva tuttora nella concezione del dramma lirico?

Se costui non ha avuto tempo e voglia di approfondire il disegno estetico del Wagner, per lui quel monumento dirà solo che l'autore del *Lohengrin* somiglia a un vecchio pilota e che non aveva avuto torto di scrivere il *Vascello-fantasma* un uomo che portava quel collare di peli sotto al mento e quel berrettone sulle ventitrè come copricapo.

Con questo, non estendo il paradosso sino a sostenere che i geni non vanno, sia pure rudimentalmente, ricordati al popolo. Sostengo però che un ricordo così monco e così inetto a rianimare il sogno d'una grande anima si presta a serbare in onore quella rettorica vacua e astratta, con la quale tanto spesso nascondiamo la povertà della nostra coltura e la sincerità del nostro animo. L'entusiasmo cosciente è la vita d'un popolo, come i bollori posticci ne sono la miseria morale. Ora, fra i tanti coefficienti perpetuatori di questa miseria, fra gl' inevitabili fattori di questi comodi e frequenti entusiasmi di maniera, il monumento occupa, pur troppo, uno dei posti migliori... o meglio, peggiori. Ripeto: mi figuro che il popolano della *Scoverta dell'America* debba sempre illudersi di conoscere i grandi uomini della patria sol perchè ne ha letto i nomi a pie' dei busti del Pincio e che, nei paesi di tutto il mondo, debba fare allegramente una fricassea di Dante, Michelangelo, Galilei, Wagner, Flavio Gioia, Cavour, Vittor Hugo, Beniamino Franklin, Giovanna D'Arco, Robespierre, Carlo Magno, Giuseppe Mazzini e così via.

Quanto a Riccardo Wagner, il monumento di Berlino è due volte superfluo. Senza parlare del monumento di note che ha lasciato nei suoi poemi, tanto per non cadere in quella retorica d'imagini facili e abusate, ricordo l'autentico monumento di pietra che Wagner ha eretto a se stesso, sul sacro colle d'un paesello dell'alta Franconia, in quella mite spianata di Bayreuth, dove annualmente si celebra il ***Festspiel*** del teatro wagneriano e dove, da oltre ventisette anni, accorrono i più ardenti amatori d'arte, i più utili curiosi e i più fanatici propagandisti del verbo wagneriano; dove, ciò che più importa, il monumento può davvero parlare e dice, di fatti, a chi sa ascoltarlo, che cosa ha inteso di conseguire sul teatro Riccardo Wagner e come il sogno sia diventato fantasma, affascinante realtà estetica.

Io non vorrò, dopo che intorno all'opera wagneriana è stata raccolta una sterminata biblioteca e che, per la gente colta, non c'è più da divulgare nessuna delle idee essenziali della celebre riforma — dal nesso d'identità assoluta fra dramma ed espressione musicale alla continuità lirica che diventa essa stessa azione drammatica; dal motore infaticato di quest'azione, qual'è il *leit-motif*, alle raffigurazioni ch'esso assume, improntando della sua forza plastica persone, sentimenti, natura, eventi, evoluzioni psichiche dei personaggi, e subendo esso stesso le evoluzioni di ciò che simboleggia; dall'ingegnosa fisima dell'allitterazione al vasto còmpito spirituale e panteistico assegnato all'orchestra; dalla forza del Mito, in cui l'Umanità raggiunge la sua espressione di eternità, senza soggiacere alle adulterazioni dei tempi e dei variabili usi sociali, alla melodia non incarcerata nei quadrelli del ritmo prestabilito; dalla necessità di chiamare a raccolta le arti figurative per completare la bellezza integrale d'un poema lirico-drammatico all'abolizione di tutti i barocchismi del vecchio melodramma — io, dicevo, non vorrò sviluppare qui nessuna delle tante idee wagneriane in virtù delle quali, e con la forza di un prodigioso sterminato genio creatore, egli ha dato vita gagliarda al dramma musicale presagito da Glück in Germania e da Spontini in Italia, ma superbamente compiuto in tutte le sue parti dalla possente forza animatrice del Maestro sovrano.

Queste idee, ormai, fanno parte del patrimonio intellettuale delle persone colte e dei cultori d'arte e riscaldarle a bagno maria in una rivista di arte sarebbe o ingenuo o irriverente pei lettori.

Preferirò, invece, ricordare come sorse il vero monumento di Riccardo Wagner, quello di Bayreuth, pur sapendo di ripetere cose notissime. Ma il valore sentimentale ch'io annetto a questo ricordo mi scuserà della colpa di rimaneggiare ciò che si trova in mille libri diffusamente narrato e ch'io in breve riassumerò.

*

Fin dalla pubblicazione dell'*Anello del Nibelungo* — aprile 1863 — il Wagner concepì l'idea di creare un teatro speciale per questo suo poema che scuote i cardini del vecchio melodramma e attua integralmente il concetto della sua riforma. Egli intende che la sua idea incarnata debba essere presentata al cospetto del pubblico ideale e non *d' un* pubblico qualsiasi e che gli artisti esecutori debbano esservi preparati da uno studio cosciente e intenso. L'orchestra invisibile non potrebbe trovare il suo nascondiglio nei teatri ordinari, per aumentare l'illusione della realtà e acquistar la morbidezza e la fusione in una tipica cassa armonica. Come raggiungere questo sogno? Re Luigi di Baviera intese l' ideale di Riccardo Wagner. Ma i cortigiani impedirono l'attuazione d' un così fulgido disegno e l' idea, che Wagner coltivò sempre con una tenacia portentosa, ebbe soltanto l' appoggio d' una propaganda indefessa tra gli ammiratori tenaci di lui. Ci volle il trionfo delle armi tedesche nel 1870 perchè il germe cominciasse a fruttificare. Per un momento Wagner, col quale l'Imperatore s'era mostrato generoso, pensò ad un appello al Reichstag, ma la sdegnosa noncuranza di Bismark e i consigli di molti deputati, consapevoli degli umori della Camera, il dissuasero da questo tentativo. Non importa. Sorse il nuovo mezzo di una società di patronato, di cui Carlo Tausig si fece divulgatore. Un preventivo di trecentomila talleri era già stato formulato. Furono lanciate mille azioni di 300 talleri ciascuna. Emilio Heckel di Manheim modificò: rese popolari queste azioni, di cui apposite società wagneriane proposero l'acquisto mediante minime contribuzioni mensili. Il corrispettivo di queste erogazioni sarebbe stato l' ingresso a tre serie di rappresentazioni. Le azioni acquistate si sarebbero sorteggiate tra i soci. In quattro anni sorsero in Germania venticinque società wagneriane. Wagner nel frattempo si agitava per l' impianto. Si scelse come sede Bayreuth, che s' allaccia con la ferrovia ai centri più importanti e che avrebbe il vantaggio di non offrire agli spettatori futuri altre distrazioni.

Fin dallo scorcio del 1871 il Municipio di Bayreuth concede il terreno e si obbliga a costruire le strade d'accesso alla collina ora celebre. Sorge un Consiglio d' amministrazione della Società, di cui sono anima il borgomastro Muncker, il banchiere Feustel e l'avv. Käferleim. Wagner può nella primavera del 1872 collocare la prima pietra del suo Teatro alla presenza delle autorità, dei rappresentanti delle Società wagneriane e di molti forestieri.

" Sii benedetta, o mia pietra — esclamò commosso Wagner nell'atto del collocamento. — Conservati salda e a lungo ".

Un distico dello stesso Wagner, chiuso in una cassetta, che fu introdotta nella pietra, diceva: " Qui io chiudo un segreto. Possa re-

starvi molti e molti anni. Finchè la pietra resta, quel segreto si palesa al mondo „.

I lavori proseguono con febbrile alacrità, sotto l' incitazione di Wagner, ma i quattrini mancano. I centomila talleri sottoscritti non bastano, tanto più che lo stesso preventivo di trecentomila era insufficiente. Wagner non si smarrisce e percorre tutta la Germania, predicando, incitando, creandosi fautori, organizzando concerti a favore della sua impresa, trovando perfino in chi aveva offeso nell' onore, il celebre Hans de Bülow (al quale aveva portato via la moglie: la signora Cosima ormai celebre quanto Wagner, dopo il suo fervido apostolato) un profeta generoso e benefico. Gli avversari del Maestro non riescono a disarmare tanto infaticato fervore.

E quando pareva che ancor dovesse passar del tempo per raccogliere la somma indispensabile al prosieguo dei lavori, Re Luigi di Baviera mantiene la promessa del 1863, assume di anticipar lui le spese e si riserva un diritto di rimborso sulla vendita futura delle giacenti azioni di Patronato.

Il teatro di Bayreuth sorge così in due anni, per merito d'un re artista, che Wagner fece, mal suo grado, ammalare d' idealismo sino a voler morire come un eroe da leggenda, nelle verdi acque d'un lago.

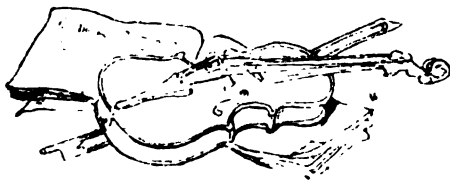
Nel 1875 il teatro era terminato. Furono raccolti gli artisti, i professori d'orchestra, impiantato il macchinario scenico, che sinora non è stato superato in nessun teatro nell'allestimento della tetralogia. Cominciarono le prove, che furono lunghe, laboriose, istruttive più di qualsiasi trattato d'estetica teatrale.

E solo un *anno dopo*, nell'estate del 1876, ebbe luogo la solenne inaugurazione, dinanzi alle rappresentanze più chiare del mondo.

Così il Verbo si fece Carne, e il monumento davvero imperituro di Wagner disse tutta la grandezza del Riformatore come non riuscirà mai di dire a nessun monumento di piazza.

Egli stesso confidò ed affidò alla pietra originaria il segreto da svelare al mondo.

La statua di Berlino non è tagliata da quella selce.

Saverio Procida

Sulla " Francesca „ d'Annunziana

(NOTERELLE)

Si è già notato a ragione come l'edizione della " Francesca da Rimini „ del d' Annunzio mirabilmente armonizzi nella sua forma esterna col sentimento che anima quella tragedia. La sapiente ricerca di eleganze antiche composte ad originale opera d'arte si mostra nella creazione poetica come nella veste tipografica. Già nelle opere precedenti, ma sopratutto nella " Francesca „, il d' Annunzio vagheggia con animo innamorato le pure creazioni dell'arte italiana; la sua fantasia si immerge nel passato a rievocare antica vita italiana, piena di ardore e di bellezza. Egli s'assomiglia per alcuni rispetti agli Umanisti del quattrocento, i quali, astraendosi quasi dall'epoca loro, attingevano alla vita de' Greci e de' Romani, studiandosi di appropriarsi antiche eleganze e antiche bellezze, e quando trattavano di cose contemporanee, non potevano a meno di rievocare fatti e persone dell'antichità classica.

E sempre tentavano di risuscitare il mondo classico, fosse pur coll' enumerare semplici nomi di antichi uomini; ma quei nomi col suono istesso, davano all'animo un piacere, racchiudevano un significato più profondo che noi ora vi possiamo gustare. Allora parve il massimo elogio largito ad uno scrittore di non aver dimenticato, in certa sua opera, neppur uno degli antichi autori. Uguale valore, direi, plastico, mi sembra racchiudere la lunga enumerazione di stoffe antiche che fa il mercante fiorentino nell'atto secondo della " Francesca „. Forse, alla recita, alcuno può giudicarla una lungaggine, ma è ricca di poesia per le belle cose, le cui imagini sono vivamente rese dal suono stesso armonioso e carezzevole delle parole. La medesima osservazione si potrebbe ripetere anche per altre parti della tragedia.

Ma se dell' umanista possiede l' amore per l'antichità, egli è anzitutto poeta magnifico e potente; e non solo perchè è grande umanista, se lo vogliamo chiamare così, e grande poeta, ci vien fatto di accostarlo al Petrarca, ma anche perchè come l'autore della canzone all'Italia, dalle antiche cose divina le future e coll'alta fantasia riflette la passata grandezza nell'avvenire d' Italia.

Il secolo decimonono diede grande incremento alle scienze storiche, di tutti gli studi in genere curò il lato storico e fu sopratutto intento a cogliere le differenze che il progresso del tempo cagiona in tutte le cose umane, scienze arti costumi credenze e simili. La fedeltà storica fu cercata con sempre maggior diligenza non soltanto dagli storiografi ma anche dagli artisti, e forse si potrebbe caratterizzare il secolo passato come il secolo del "senso storico". Il teatro tragico italiano risente, com'è naturale, delle correnti letterarie e delle tendenze che lo circondano, e tende ad assumere l'impronta propria del suo tempo. Gli eroi di Vittorio Alfieri sono rivestiti di tanta grandezza, direi, trascendentale che non sembrano sottoposti alle contingenze della vita, e vivono quasi fuori del tempo. Nè maggior cura di storica fedeltà mostrano i drammi scritti intorno alla metà del secolo, anzi l'ardore patriottico ch' era allora negli animi degl' Italiani, sparse in quelli idee ed aspirazioni che i tempi passati non conoscevano. Quando il sogno di tanti generosi andava realizzandosi e l'arte cessava d'esser mezzo alla grande opera, Pietro Cossa potè meglio obbedire al senso storico, proprio del secolo decimonono, e curare nella riproduzione dell' ambiente storico particolari che parvero fin troppo rudemente realistici.

Il senso storico e l'amore dell' antico fusi armonicamente insieme nella natura artistica del d' Annunzio quasi spontaneamente lo designavano a coronare l'evoluzione del teatro tragico italiano.

La "Francesca" ci offre una viva imagine dell'epoca di Dante, quale non l'avevamo ancora avuta; noi sentiamo veramente di vivere in quel tempo. Ci si presentano sotto una luce nuova, più vera, tante cose e nomi, dei quali avevamo ritratto un'imagine fredda dagli studi, dalle monografie, dalle ricerche che su Dante e i tempi che furon suoi, si sono cominciate dalla metà del secolo scorso. Anzi di quegli studi la "Francesca" è il frutto più delizioso e gradito.

Il d'Annunzio ebbe la mano felicissima nella scelta dell'argomento, nel quale le ragioni della poesia non contrastano colle ragioni della storia. Difatti le notizie storiche tramandateci sull'amore e la morte di Paolo e Francesca, non sono, strettamente intese, tali. Un vago mistero avvolse la tragedia dei due cognati: il mistero è già di per sè primo elemento di poesia, e poetiche fantasie vi diffuse intorno, prima di Dante, il popolo stesso, al quale la figura di Francesca, forse perchè donna oppressa da prepotenza feudale, riescì con o senza giustizia simpatica; allo stesso modo, nei nostri giorni, indulgenza commiserazione e simpatia quasi generali accompagnarono la fuggiasca, non innocente e punto eroina Luisa di Coburgo.

Non meno felice fu il d'Annunzio nel derivare dalla letteratura del dugento e del trecento gli elementi che gli servissero a colorire l'epoca nella quale si compie l'azione tragica. Nè certo, quando innestò al suo lavoro gemme antiche, rintracciate poi dagli eruditi (1), si può incolpare

(1) L'amico Gino Farolfi, di Trieste, il quale sta preparando una compiuta monografia

di plagio; come nessuno chiamò plagiatore lo Schiller, perchè, a dare una più vivace rappresentazione dell'epoca, inserì nella prima parte della trilogia di Wallenstein (*Wallensteinslager*) una predica contemporanea del padre Abramo a Sancta Clara.

Dal Decamerone del Boccaccio il d'Annunzio ricavò anche un motivo drammatico, del quale non so che sinora si sia fatta menzione.

Sulla fine della settima giornata Dioneo il narratore delle novelle più ardite e più salaci, nel quale il Boccaccio raffigurò sè stesso, viene invitato dalla Regina a cantare la ballata, con la quale si usa chiudere la giornata. Ma egli, racconta il Boccaccio, " prestamente cominciò: Monna Aldruda, levate la coda, che buone novelle vi reco; di che tutte le donne cominciarono a ridere, e massimamente la Reina, la quale gli comandò, che quella lasciasse, e dicessene un'altra. Disse Dioneo: Madama, se io avessi cembalo, io direi: Alzatevi i panni, monna Lapa, o Sotto l'ulivello è l'erba; o voleste voi che io dicessi L'onda del mare mi fa gran male; ma io non ho cembalo, e perciò vedete voi, qual voi volete di queste altre. Piacerebbevi... „ Ma la regina lo interrompe " Disse la Reina: No, dinne un'altra. Dunque, disse Dioneo, dirò io Monna Simona imbotta imbotta, e non è del mese d'ottobre. La Reina ridendo disse: Deh in malora dinne una bella, se tu vuoli, che noi non vogliam cotesto. Disse Dioneo: No, Madonna, non ve ne fate male; pur qual più vi piace? Io ne so più di mille. O volete Questo mio nicchio s'io nol picchio o Deh fa pian marito mio, o Io mi comperai un gallo delle lire cento. La Reina allora un poco turbata, quantunque tutte l'altre ridessero, disse: Dioneo, lascia stare il motteggiare, e dinne una bella, e se non tu potresti provare, come io mi so adirare „. Da questo episodio boccaccesco il d'Annunzio seppe trarre alcune belle battute della scena prima dell'atto primo, quando Altichiara invita il giullare a cantare alcune canzoni e gliene dà lo spunto, e sono quasi tutte le canzoni popolari e licenziosette, a quel che pare, di Dioneo, ma Alda pronta la interrompe e, come l'altra insiste, la prega di chetarsi.

A. Gentille

---

sui componimenti di tutte le letterature, che si ispirarono all'episodio dantesco, mi favorisce gentilmente la bibliografia degli articoli sulle fonti della Francesca d'Annunziana Essi sono:

I. Del Lungo: Medio evo dantesco nel teatro (Nuova Antologia, 1 marzo 1902).

R. Renier: Per le fonti della Francesca da Rimini (Fanfulla della Domenica, 11 maggio 1902).

S. Satta. Alcune fonti della Francesca da Rimini (Fanfulla della Domenica, 27 aprile 1902).

P. E. Pavolini: Un'altra fonte della Francesca d'Annunziana (La rassegna nazionale, 16 maggio 1902).

I. Sanesi: La Francesca da Rimini di Gabriele d'Annunzio (Cronache della civiltà elleno-latina, fasc. 9-14, 1 agosto, 15 ottobre).

G. Farolfi: Per le fonti della Francesca d'Annunziana. (L'Indipendente, Trieste 28 agosto 1902).

Il teatro del popolo

Tutti i pessimisti sulle sorti del teatro italiano — e, Dio li conservi, non son pochi — fanno come i medici illustri attorno ad un illustre morente: poichè tutti questi pessimisti sono persuasi di assistere a gli ultimi momenti del nostro teatro di prosa. E con respirazioni artificiali, con iniezioncelle d' un qualunque tonico d'effimera vitalità, studiano allontanarne di qualche ora il singulto estremo.

Io, francamente, — forse sono ancora un po' ingenuo o un po' troppo giovine, — io non credo che il teatro italiano sia proprio al lumicino; e se male ha, c' è anche la speranza nella sua forza giovane, perchè il teatro italiano è proprio giovane.

Non mi si citi il doloroso esempio di gloriosi o reputati autori di romanzi o di versi, i quali autori, avuta la prurigine serotina del teatro, vi si sono gettati a capo fitto, come si vuole facesse S. Francesco che tentato dall'acuta fragranza d'un rigoglioso rosaio fiorito si gettò, nudo, fra i virgulti spiniferi.

Si racconta che alla rosa Dio togliesse tanto il caldo profumo tentatore, per evitar l' incentivo al peccato, quanto le spine, perchè santificate dal martirio del Serafico.

Se il successo dei sedotti dal teatro, proprio come la rosa detta da S. Francesco, è rimasto senza spine, ma anche senza odore, non si può affermare che esso costituisca la sentenza capitale del teatro di prosa.

Mai, come in questo ultimo decennio, in Italia si cercò con seri lavori, un nuovo e artistico orientamento della forma drammatica.

Dalla imprescindibile formuletta realistica, per cui altro dramma non si svolgeva, mai, fuor di quello dell'alcova o del postribolo, non poca strada fu percorsa.

Rammento la feroce derisione di cui fu investita e coperta la deliberazione d'un Ministero per un concorso tragico... Lo rammento, anche, perchè ne fui *pars magna!*

E non ho dimenticata la diffidenza contro *Principio di secolo* di Rovetta!

Ma ad un tratto al miraggio di *Francesca da Rimini* promessa dal più vigoroso combattente per la pura arte italiana, all'uzzolo dei successi di *Cyrano* e di *Madame Sans-gène*, il cambiamento esplose, tanto più che il pubblico ne sentiva il bisogno.

E allora quei che avevano attaccati Rovetta e i partecipi del concorso tragico, dalla sublime derisione contro chi vanamente, secondo loro, tentava peplare lo scheletro del dramma storico con la tignolata clamide, o cingerlo d' una corona disorpellata, proprio essi, con mirabile coerenza di lor vedute artistiche, pescarono o anglo-bellico-romane azioni, o nomi rimbombanti per curiosità o per fatalità storica, e dialogando, dialogando, arrivarono ai quattro o cinque atti.

Da allora alla serena conquista d'anima italiana compiuta da *Come le foglie*, al grandioso trionfo di *Romanticismo*, alla solenne rivelazione della *Francesca da Rimini*, a tutto un rinnovarsi della nostra produzione drammatica, quanto cammino si è compiuto e non vanamente!

Noi vediamo oggi quei che non ancora avean concretata la loro visione artistica, personale, affermarla degnamente.

Ed ecco lo studio sociale e sobrio e terso di Roberto Bracco, assumere vera ed alta potenzialità drammatica; ecco la satira sociale spigliata e corretta di Giannino Antona-Traversi, e la mistica affermazione di Butti, e ancora la finissima pennellata del Bertolazzi, acuto osservatore d'anime, e la non meno fine elaborata arte del Simoni che modernizza la buona commedia italiana ripresa dal Gallina: e la piacevolezza del Testoni che la briosa commedia esuma, senza pretesa di far meditare, col solo scopo di far divertire.

Mi pare che basti questo a dimostrare con le tendenze personali di applauditi autori nostrani, l'esistenza d'un teatro nostro.

E il pubblico vi si interessa: soltanto noi dovremmo cercare ogni mezzo per richiamar questo pubblico al teatro di cui, pare perdere l'abitudine.

E per ottener questo, bisogna fare in maniera che il pubblico non si componga soltanto d'una certa casta.

Il pubblico teatrale deve esser vario, e perchè veramente il lavoro drammatico abbia spassionatamente il successo pieno, occorre vi sia quell' elemento ancora — e fortunatamente! — vergine di dogmi e di assiomi trinciatori: il popolo.

Noi, del popolo a teatro, conosciamo soltanto, per deriderlo o commiserarlo, lo slancio entusiastico al pistolotto. Ma come misuriamo l'entusiasmo suo alla scena nella quale la poesia sovrabbonda, e il genio o l' ingegno rutila in tutto il suo fulgore?

Io ho visto *sempre* a teatro il buon popolo, magari quello domenicale, scattare a *Edipo re*, come non siamo capaci di dimostrar noi cui un' idea male espressa da un'artista o una stonatura di messa in scena indispone: o anche, più semplicemente e più comunemente', noi che abbandonandoci ad entusiasmo potremmo sembrare volgari a chi ci guarda.

Così mentre estetizziamo molto miserevolmente sulle bellezze classiche perdendoci in sottigliezze di ammirazioncelle particolari, frenandoci in talune espansività ed altre esagerandone per posa, il popolo quelle bellezze *sente* senza aver bisogno di discuterne i pregi singolari o di specializzare le estasiuncule al verso, alla frase, al ritmo. Il popolo, nell' anima raccoglie, come rimando ereditario, i classici fulgori

che nell'anima sua più che nella nostra vibrano, perchè la loro lucentezza vergine penetra meglio in anima non offuscata, non falsata da elaborazioni cerebrali, da vanità spirituali, ed anche da pose... corporali.

⁂

Si noti ch' io ho citato *Edipo*, perchè è la più antica opera teatrale rimasta ancora in repertorio ed è evidentemente, la meno sospetta di esser fatta per carezzare... il così detto istinto bestiale del pubblichetto d' oggi.

Potrei con la stessa intenzione e col medesimo resultato osservare il popolo giudice dell'opera di Shakespeare e di Schiller, e, giù giù, fino a gli ultimi, ai viventi che non sono certo i facitori di pistolotti, come il nostro d' Annunzio, o a quelli che incarnano il *Verbum* teatrale, quale immortale Rostand.

Del resto, proprio a proposito dell'opera teatrale del Rostand esaminiamo un fatto che conferma pienamente la mia asserzione.

Quando per le prime volte il *Cirano di Bergerac* fu recitato in Italia, da attori francesi, cioè in spettacolo tale da escluderne il popolo, *Cirano* piacque senza entusiasmare alcuno.

Più d'ogni altra cosa, rammento, si cercò il merito della interpretazione.

Perchè in Italia si giudicasse il *Cirano* un capolavoro, ci volle che il dramma eroicomico del Rostand fosse dato in maniera da potervi ammettere il *popolo*: una buona traduzione, recitata da attore caro alle masse, in teatri ove alle masse è permesso frequentare. Ed il *Cirano*... è stato una rivelazione anche per quelli che portano in tasca il tempo buono e il cattivo. Come son sempre avveduti! E proprio tanta popolarità del *Cirano* che ha dimostrato, anche, un' aspirazione creduta sopita, ha incoraggiati i capocomici a tentare l'esecuzione di altri drammi storici e il teatro storico, deriso—e come! — prima del successo italiano di Rostand, torna a trionfare. Così è successo di *Madame Sans-Gêne*.

⁂

Ora, io mi domando: perchè un coefficiente qual' è il popolo, così importante alla vitalità dell' opera teatrale, è trascurato dallo scrittore di teatro?

So che c' è troppa differenza tra il pubblico del *Manzoni* e quello del *Valle* a Roma; tra quello del *Fossati* e quello del *Manzoni* a Milano... e via via...

Ma proprio questa enormità di distanza morale bisognerebbe attenuare.

Bisognerebbe scendere a trovarlo ne' suoi teatri questo popolo. Scendervi non già a produzione esaurita, dopo sbatacchiamento su mille teatri, ma con lavori appositi, lavori di educazione.

Ho sentito molte volte parlare di questa cosa da artisti graditi ai pubblici aristocratici. Per essi non sarebbe avvilimento tentare: poichè il lor nome è al sicuro.

Noi dobbiamo levare all'abbrutimento serale del fattaccio di sangue,

dell'annaspato intreccio volgare quello che è il primo elemento teatrale: quello che ora, unico, ha ancora la sacra religiosità d'attenzione, allorchè attirato dal clangore del successo, lascia il centro delle sue non elevate aspirazioni d'arte, per venire nei nostri—per modo di dire—nei nostri teatri.

È nostro dovere impedire che sempre più disgustato da banali miserie sceniche si separi maggiormente da noi; magari fino ad estinguere quella innata sensibilità artistica, in orgia di sciocche ed ibride volgarità.

Di queste masse, de' loro entusiasmi avremo pur bisogno, noi che lavoriamo per il teatro, quando il teatro nostro, a dispetto delle geremiadi degli impotenti, vivrà di vita propria.

E noi vediamo, ancora, con quanto ardore proprio il popolino—concedo per far favore a certe superominità anche il diminutivo non glorificante—vediamo, dicevo, come il popolino si commova ne' suoi teatrucoli alle edizioni ridotte dei lavori di Giacosa, di Rovetta, di Praga, di Bracco, di Butti.

Educhiamolo dunque perchè domani sappia meno profanamente interessarsi ai lavori che noi daremo nei teatri di prim'ordine, in quei teatri, che, seguitando così, invece, esso abbandona sempre più, condannandoli in una ostinata assenza ad irrimediabile consunzione.

Qualcosa di nobilmente nuovo ci vuole: e per cui questa turba che ora sa di diritti, non rimanga a sè come i famosi lemuri della *Macchina del tempo* di Wells, tanto tetragoni alla luce da accecare al chiaror de' fiammiferi.

Portiamo, portiamo in quei teatri popolari un po' di luce! Sarà opera generosa!

E la generosità non deve essere ultimo scopo dell'arte.

Generosità che impedisca a una folla di imbestialirsi a teatro ancor più di quanto non si imbestialisca in arruffii demagogici di qualunque colore, in furfanterie bettoliere.

Generosità di patria che a questa plebe, ormai decisa, insegni ad assurgere non ad insorgere, con sane aspirazioni che cerchino nelle lezioni del passato, e nella realtà sana del presente, lo scopo dell'avvenire.

Oh! il teatro ha sempre avuto grande importanza nei gravi momenti di lavorio sociale. E il momento che attraversiamo — nessuno se lo nasconde — è grave.

Prima di sprecare in femminilità regionali, o in ripicchi di scuole, o in altre più meschine diatribe tutte le nostre energie e il nostro tempo, cerchiamo di render completo il teatro nostro ed il pubblico...

E, come alle sue pure origini, lo spettacolo teatrale riaffermi in una unità di gloria, di patria, di fede tutto il popolo d'Italia; e la grande anima popolare consacri come in un plebiscito politico, la vitalità d'un teatro italiano.

Valentino Soldano

Le Amanti di Molière

IV.

MADDALENA non era bella, ma piacente. Aveva i capelli rossi; era alta, slanciata, di portamento energico. Aveva i lineamenti un po' grossolani: almeno da quanto si può giudicare dall' acquaforte, riprodotta nella *Galleria storica* dell' Hillemacher. Il *Grimarest*, così poco esatto nelle sue notizie, asserisce ch' ella era " donna altera e poco ragionevole quando non si aderiva ai suoi sentimenti „: ma la tolleranza che ella dimostrò più tardi nell' assistere agli amori di Molière con la De Brie e con la Du Parc verrebbe a smentire questa supposizione circa il suo carattere; ed anche la serenità di cui diede prova nell'occasione del matrimonio di Molière con sua sorella Armanda denoterebbe, se mai, un temperamento apatico, anzichè un carattere violento ed impulsivo.

Qui tocchiamo il punto più delicato dei rapporti fra Molière e Maddalena Béjart: come si spiega il fatto che Maddalena non abbia impedito in tutti i modi il matrimonio del proprio amante con Armanda? e come Molière potè abbandonare Maddalena per condurre all' altare la di lei sorella?

La cosa non si presenta facile, a prima vista, e non si spiega che conoscendo molto a fondo la natura dei loro rapporti e considerando l' ambiente e la società in cui essi vivevano. Maddalena, di quattro anni più anziana di Molière, era ormai divenuta un po' la sua protettrice, amica più che amante: essa pensava sempre al suo Conte di Modena, non avendo ancor perduto ogni speranza di farsi da lui sposare: nulla di strano che per Molière ella si considerasse un po' come una sorella maggiore, e come tale un po' confidente dei suoi amori, e consigliera per la sua felicità. Mentre ella era ancor sua amante, non chiuse forse gli occhi sulle infedeltà che commetteva il poeta con la De Brie e la Du Parc? E si può anche supporre (e con qualche probabilità) che ogni rapporto intimo fosse cessato all' epoca del matrimonio di Armanda: nulla di più comune che ad un amore ardente succeda una placida e tranquilla amicizia, specialmente in un

caso simile, cioè data l'età non più giovanile di Maddalena e la lunga durata del suo legame con Molière.

La questione del resto non si risolve così facilmente, riannodandosi a quella gravissima, che forma la disperazione di tutti i Molieristi, al punto più oscuro della vita del poeta, cioè alla natura dei rapporti famigliari fra Maddalena e Armanda.

É nota l'accusa di Montfleury al Re: l'invidioso rivale di Molière recisamente aveva incolpato il poeta di aver sposato la propria figlia: a questa odiosa calunnia Luigi XIV aveva risposto tenendo egli stesso al fonte battesimale il primo figlio di Molière.

Ma qualcosa di una calunnia rimane sempre: e gli storici ed i critici raccolsero la voce che Molière, dopo esser stato l'amante di Maddalena, avesse sposato la figlia di lei, Armanda.

Altri storici ed altri critici risposero, confutando l'affermazione: ed ancor oggi non siamo in grado di esprimere un giudizio definitivo, basandoci su fatti positivi.

Riassumendo: in quattro gruppi si potrebbero riunire le opinioni dei critici sui rapporti di Molière con Maddalena e Armanda, e cioè:

1) Maddalena è sorella di Armanda;
2) Maddalena è madre di Armanda;
3) Maddalena è stata l'amante di Molière;
4) Maddalena non è stata l'amante di Molière.

Che Maddalena sia madre di Armanda sostengono il ***Soleirol***, il ***Copin***, il ***Grimarest***, il ***Livet***, il ***Fournier***, il ***Fournel***, l'autore anonimo della ***Famosa commediante*** (il quale raccolse per intero la calunnia di Montfleury), il ***Fortia d'Urban*** (che, fra gli altri errori, dice che Maddalena sposò il conte di Modena), e infine il ***Lindau***.

Dell'opinione opposta sono il ***Beffara***, il ***Soulié***, il ***Taschereau***, il ***Vitu***, il ***Moland***, il ***Chardon***, cioè quasi tutta la critica più moderna.

Quasi tutti ammettono poi che essa sia stata l'amante di Molière. Ora, se la cosa non ha importanza per coloro che affermano essere Maddalena la sorella di Armanda, ne ha invece una grandissima per coloro, che chiamano Armanda figlia di Maddalena: il fatto che Molière potè sposare la figlia della propria amante getterebbe una luce sinistra sul carattere morale di chi scrisse il ***Misantropo.*** Il solo ***Larroumet***, fra coloro che fanno della critica seria, nega il legame amoroso fra Molière e Maddalena: ed è curioso che specialmente lui, che non si decide, ed oscilla fra le varie opinioni, e non sa che dire, quando si tratta degli amori di Molière con la Du Parc e la De Brie, non ammetta recisamente quello più probabile — anzi quasi certo — fra Maddalena e Molière. Invece il ***Mahrenholtz*** (come del resto molti altri) non vuol affermare troppo recisamente la relazione, nè negarla in modo assoluto, ma lascia piuttosto trapelare quanto essa si mostri probabile: “sembra che fra Molière e Maddalena si sieno stabiliti degli intimi rapporti „.

E in questo modo la questione si presenta abbastanza verosimile:

Maddalena — già amante di Molière, ora semplicemente amica — nulla fa, vedendo l'amore invincibile di Molière per Armanda, per ostacolarne il matrimonio. Si aggiunga poi un'altra considerazione: Maddalena amava moltissimo la sua sorella minore, e non voleva essere un impedimento alla di lei fortuna: e tale era certamente il diventar moglie di un uomo quale Molière — direttore di una compagnia, che ogni giorno più andava acquistando simpatie nel pubblico e alla Corte, ormai già ricco di denaro e di gloria, per il felice successo delle *Preziose ridicole* e della *Scuola dei Mariti*. Non voleva poi, soprattutto, privar Molière della felicità di conseguir l'oggetto amato (e l'amore del poeta quarantenne era ardentissimo per quella fanciulla che—per la grande sproporzione d'età—poteva esser sua figlia) non voleva, dopo averlo protetto di un amore direi quasi materno, lasciarlo in preda al dolore di un amore contrastato.

Aveva lo spirito del sacrificio ed aveva un carattere ben nobile, questa oscura comica, amante del Conte di Modena!

Ma, nel frattempo, che n'era stato di questo piacevole e spensierato avventuriero, dal quale essa aveva avuto una figlia?

Intanto che Maddalena corre la provincia con Molière, alla testa dell' "Illustre Teatro„, mentre che quest'accozzaglia di comici miserabili recita a Rouen, a Bordeaux, a Nantes, ad Agen, a Tolosa, a Narbona e a Lione, il Conte di Modena continua a seguir la fortuna del Duca di Guisa, fratello di Luigi XIII: fin dal 1640 aveva abbandonato Parigi per andar con lui; e nel 1647 è ancora con lui a Napoli, dopo la caduta di Masaniello.

A questo proposito l'autore della *Galleria storica della Troupe di Molière*, pone innanzi la possibilità che il nostro poeta sia andato a Napoli al seguito del Conte di Modena: la supposizione è alquanto azzardata; e se è pur vero che gli anni più oscuri della vita di Molière furono quelli fra il 1647 e il 1648, che coincidono appunto con la rivoluzione di Napoli, non è un argomento il dire, a prova di questo fatto, che Molière sapeva l'italiano, perchè probabilmente lo imparò in occasione di questo viaggio. L' autore del *Medico volante* e di tante altre farse doveva sapere l'italiano fin dagli anni di studio, se potè adattare alla scena francese tanti scenarî della Commedia dell'Arte: si può affermare invece con sicurezza che Molière non uscì mai di Francia, e che le sue peregrinazioni si limitarono alla sola provincia.

Quali furono i rapporti fra Molière e il Conte di Modena? Anche questo punto non è poco delicato, e dobbiamo invocare, in chi ci legge, una grande serenità di spirito, perchè non si getti la croce addosso al nostro poeta, quando veniamo a dire dell'amicizia sua per l'amante in titolo di Maddalena. Occorrerà ripetere ancora una volta le attenuanti dell'epoca e dell'ambiente, in cui essi vivevano? Io me ne dispenso: e non credo che il carattere morale di un uomo quale Molière sia me-

nomato per il fatto, che l'amante della propria amante gli accordò benevola protezione ed amicizia reverente.

Sì, anche protezione: ai primi giorni dell' "Illustre Teatro„ quei poveri commedianti godevano di una piccola pensione annua, dovuta alla munificenza del Re, e non vi può esser dubbio, che una simile elargizione fosse il frutto dei buoni uffici a Corte di un nobile influente, come il Conte di Modena: cosicchè Molière indirettamente avrebbe avuto un vantaggio dal protettore di Maddalena: e che perciò? Non era forse per rendere illustre quel teatro (che fino allora non lo era altro che di nome), che Molière lottava con la miseria, e che consumava i migliori anni della giovinezza in sterili battaglie con pubblici viziati e disattenti?

Più tardi, Esprit de Rémond, Conte di Modena, tiene a battesimo, insieme con Maddalena Béjart, il secondo figlio che Molière ha da Armanda, una bambina, alla quale si dà appunto il nome di *Esprit-Magdeleyne*....e la scelta di un simile padrino non può far a meno di dar luogo a considerazioni strane sull' opportunità sua: il primo figlio di Molière è tenuto a battesimo da Luigi XIV, il secondo dall'amante di Maddalena: nulla di strano se non ci fosse corso nessun rapporto fra la cognata e il padre della bambina; ma vedemmo che così non fu. Si trovò in questo fatto la prova che Armanda è figlia di Maddalena, e che il padre di Armanda-Gresinda Béjart è appunto il Conte di Modena: in tal caso nulla di meno strano che una bambina sia tenuta a battesimo dai nonni: disgraziatamente quanto vedemmo più sopra sulla natura dei rapporti fra Maddalena e Molière c'impedisce di ammettere un battesimo così patriarcale e così borghese.

Il Conte di Modena doveva apprezzare il talento di Molière, tanto più essendo poeta egli stesso: scrisse un' *Ode sul ritratto del Re*, e pubblicò anche una *Storia delle Rivoluzioni di Napoli*, assai pregevole; non era dunque uomo sprovvisto di coltura, nè di buon gusto. Il successo crescente di Molière, i suoi capolavori applauditi, e la comunanza di vita — per i rapporti famigliari con Maddalena, alla quale, pur infedele, era ritornato — doveva cementare l' amicizia fra essi due. Ma se Maddalena non si conservò fedele al suo primo amante, neppure il Conte di Modena si conservò troppo fedele a lei: ebbe durante la lunga lontananza, intimi rapporti con Maria Courtin de la Dehors, che prese nel suo cuore il posto di Maddalena, e con altre ancora: avventuriero galante, non gli dovevano mancare le buone fortune.

Era poi destino che il Conte di Modena si sposasse con un'attrice: mortagli la moglie, si unì in matrimonio con Maddalena (lo stesso nome della sua vecchia amante!) figlia del suo amico L'Hermite.

Ed ora abbandoniamo per sempre il Conte di Modena per ritornare a Maddalena Béjart.

(*continua*) **Cesare Levi**

Il Palcoscenico

" Momo „ di Alfredo Oriani, al " Sannazaro „ di Napoli

Momo non è nè opera di teatro, nè opera d'arte. Tutto è indeciso, in questa commedia, dalla azione ai caratteri; ad ogni momento, si prova come l'illusione che qualche dialogo o qualche persona o qualche movimento psichico delle persone sia naturale, sia giustificato, sia logico; ma subito dopo bisogna accorgersi d'essersi ingannati, bisogna riconoscere che quella naturalezza e quella logicità sono parvenze e non resistono al più lieve e superficiale esame.

Pare, per esempio, verosimile — che in una famiglia ricca un servitore possa per lunghi anni mutarsi in padrone sol perchè fu, da giovine, un fugace amante della signora e da quell'amore nacque una figlia che è la signorina della casa. Se ci si riflette, la verosimiglianza sparisce. È vero che il padrone di casa è un debole, un malato; ma come subisce egli così completamente la suggestione del suo cameriere senza accorgersi mai della stranezza del contegno di costui in relazione agli affari e alle persone della casa? E come non si ribella la signora? Per paura? Per paura di che? Per le possibili rivelazioni di Momo? Ma a Momo converrebbe di far rivelazioni se invece egli si è acconciato alla sua curiosa posizione, evidentemente, per mantenere la posizione della figlia? E quand'anche egli scoprisse le batterie, gli si crederebbe? Ha prove? le ha avute?

Ciò non risulta dall'azione.

Pare, ancora, logico che il *viveur* corrotto e a corto di quattrini rinunzi subito alle sue pretese perchè Momo glielo impone con le minaccie; ma poi si trova che tanta paura non è naturale, in primo luogo perchè un uomo come lui non rinunzia così facilmente a una bella dote, a un bel colpo, poi perchè — dato quel carattere — si comprenderebbe piuttosto che egli provocasse magari uno scandalo temibile per tutti fuorchè per lui stesso.

E ha compreso, il marchesino *viveur*, il segreto della casa e di Momo. Pare di sì; ma non s'intende perchè e come l'abbia compreso, come non s'intende perchè egli scappi — quasi temendo le ire di Momo — e poi spedisca alla piccina un telegramma che quelle ire dovrà presto o tardi ridestare; e Momo è individuo capace di corrergli dietro.

" Papà ha negato il suo consenso „ — telegrafa il mascalzone —; e, poichè il papà ufficiale non ha parlato, pare che il lampo della verità debba balenare alla mente della fanciulla.

Comprende ella? Pare ad ogni momento di sì; pare ad ogni momento di no.

Vuole Momo che ella comprenda? Si direbbe di no; ma quasi quasi sembrerebbe di sì: la scena melodrammatica che chiude la commedia è un monumento — diciamolo pure — d'imbecillità d'ambo le parti; e, se non è imbecillità, è ridicolaggine.

E la piccina ama il giovine romantico quasi socialista, figlio di un fattore, che l'ama e la fugge? Forse sì, ma forse anche no. E il marchesino le è antipatico, ma forse le piace. E il matrimonio con lui la farebbe forse infelice ma ella sorride e si esalta al pensiero di compierlo.

Insomma, non si sa che pensare nè dei fatti nè delle anime che si agitano in questi tre atti, ove anche il dialogo è incolore, spesso balzellante e tentennante, come nell'ultima scena, e vuoto e inefficace. Qualche buona battuta, qualche fugace bagliore denotante l'ingegno dell'autore, qui o là; ma troppo poco perchè ne scaturisca l'opera d'arte.

Un'opera mancata, inutile, vacua nella concezione e nello svolgimento.
E perchè l' Oriani, spirito colto ed eletto, scrittore arguto e forte, l'ha mandata per le scene? E perchè Ermete Novelli ha voluto dare all'Oriani il concorso della sua interpretazione?
Non lo so. Non m' importa di saperlo. Ma me ne dolgo, e con me — credo — tutti coloro che amano davvero il teatro italiano, e lo vorrebbero — eterni piagnoni — rispettato nelle sue vere forze e confortato nelle sue reali possibili speranze.
Commedie come *Momo* non sono nè forze nè speranze, purtroppo!

e. s.

" Papà Giovanni „ di Vittorio Marvasi al " Sannazaro „ di Napoli

Non è certo la compostezza teatrale, anzi la prudenza scenica, che manca a questo dramma del giovane Vittorio Marvasi, un esordiente autore drammatico, che dà subito la prova di non esporsi al giudizio del pubblico in una di quelle impreparazioni così comuni e tanto deplorevoli, nella maggior parte di coloro che muovono i primi passi nell'arringo del teatro; anzi, lo studio della scena, dato un primo lavoro, risulta con una evidenza forse troppo viva ed invadente, fino a non consentire che in un qualunque momento, un impeto d'inesperienza tecnica si manifesti sotto uno di quegli errori per i quali i temperamenti originali rivelano e dànno la misura della loro potenzialità naturale, la potenzialità degna, quella su cui le discipline dell'arte, con vigile progressione, esercitano di pieno diritto il loro potere e il loro controllo moderatore e direttivo.
Papà Giovanni è a modo suo un eroe. È onesto, laborioso, altruista. Fa da padre al fuochista Francesco Dabena, che per tutto compenso gli seduce la moglie, una donna volgarissima, ma pur tanto adorata dallo schiettissimo uomo. Ogni sua premura è per colei che lo tradisce, proprio nella scura e tipica casa da cantoniere, mentre il poveraccio è chiamato dal dovere ad uscirne per le esigenze delle sue mansioni. Ebbene, in una sera di tempesta, *Papà Giovanni*, il cui modello maritale le ragazze del contado si augurano di trovare nelle loro aspirazioni di spose, sorprende Dabena, quando di furto si reca presso Maddalena, e lo ghermisce e... annienta, mentre la moglie grida e in lui tragicamente si altera la funzione dell'intelletto...
Tutto questo in poche scene. La prima, una specie di coro, dice quale uomo sia con tutti il bravo cantoniere; le seguenti dicono com' egli pensi alla tranquillità del suo Dabena, che sottrae a una punizione grave in cui l'ingrato era incorso appunto per recarsi dall'amante; come pensi alla felicità di lui, che ama veder sposo d'una buona e brava ragazza; l'ultima, che delinea e determina l'immane tragedia.
Non si può dire che un'osservazione viva e un'idea originale animino il dramma del Marvasi, perchè se questo si fosse potuto constatare, le proporzioni del lavoro avrebbero oltrepassato il limite d' una prima prova; ma si può affermare che il taglio delle scene e lo sviluppo progressivo di esse, attestano dell' esistenza d' un autore drammatico, il quale quando, con minor studio camerale e più di vita, troverà i segni e produrrà i rilievi d'altri drammi, potrà meglio dar conto del proprio valore.
Papà Giovanni, che ha procurato una chiamata alla Barach, due a Novelli e tre all'autore, è eseguito benissimo da tutti e specialmente dalla Giannini, dalla Barach, dalla Chiantoni, dal Sabbatini, dal Cantinelli. Ermete Novelli, nel pieno possesso della sua intensa vigoria drammatica, conferisce al protagonista un calore grandissimo di vita e d'arte, così da ampliare di non poco i limiti entro cui l' autore ha plasmata la sua principale figura.

d. m.

Voci del Peristilio

Lontano da Napoli, nell'ospedale di Cerignola, dove volle essere ricoverato, è morto Don Davide Petito, un veterano dell'arte, che noi giovani ancora rammentiamo al vecchio *San Carlino.*

Figlio alla famosa *Donna Peppa* e di Salvatore Petito e fratello di quell' Antonio che scrisse la più bella pagina di storia del teatro dialettale napoletano, si studiò sempre, malgrado il rinnovarsi dei tempi e dei gusti, di mantenere vivo il ricordo del vecchio e glorioso *San Carlino*, di produrre le creazioni del fratello Antonio e di creare un teatro che avesse per guida il *Castigat ridendo mores* che era il motto dipinto sul sipario del *San Carlino* e che fu poi quello del *Partenope.*

Quanti ricordi e quante memorie ha egli portato nel sepolcro! Accanto al fratello Antonio fu attore diligente e corretto e riproducendo il tipo del *Pascariello* era forse, a quanto ne assicurano vecchi comici, più efficace del fratello stesso. Dopo la morte di costui lasciò il *San Carlino,* poichè a succedere ad Antonio Petito fu chiamato dall'impresa il giovane attore Giuseppe De Martino. ma poco tempo dopo vi ritornò con una sua compagnia e tutti ricordano l' emozionante discorso che egli fece alla presenza del ritratto di Antonio. Ma pare che qui non ebbe fortuna, poichè lo lasciò dopo poco tempo.

Il teatro che lo vide ritornare alla fama e alla gloria che si meritava, che gli fece guadagnare molto danaro e che lo rese maggiormente caro al pubblico, fu il *teatro Partenope.* Ivi si creò una clientela a parte, poichè tutti i padri di famiglia non volevano altri spettacoli teatrali per le figliuole che quelli che apprestava il buon *Don Davide*, spettacoli che avevano, come diceva egli stesso, nei continui fervorini al pubblico, la morale per base. Scrisse anche per questo teatro parecchi *vaudevilles* e commedie che ripeteva per delle settimane intere, coprendo la facciata del teatro con cartelloni figurati rappresentanti le principali scene delle sue commedie. E da quella compagnia, nella quale non erano tollerate immoralità e falsi connubi, molti attori uscirono formati e capaci e sono ora capicomici e direttori. L'avidità di speculatori ingordi gli tolse quel teatrino, ove egli aveva forse designato di terminare con la vita la carriera, poscia il dolore della perdita della sua amata moglie, altra valente attrice, Luisa Amato, e la decadenza della maschera del pulcinella scossero la sua fibra, sicchè in questi ultimi anni era ridotto in condizioni misere di salute e finanziarie.

Ed è morto, circondato dai comici della compagnia nella quale si era scritturato e che recitava al *teatro Mercadante* di Cerignola.

— Delle 234 opere in musica presentate al concorso internazionale Sonzogno, con premio di lire 50mila, la commissione giudicatrice ha prescelte tre, che dovranno essere rappresentate, cioè: *Domino azzurro,* del maestro Franco di Venezia; *La capraia*, di Gabriele Dupont, francese; *Manuel Mendez*, del marchese Lorenzo Filiasi, napoletano e giovanissimo.

Claudio Leigheb

Claudio Leigheb

Il lutto dal quale è stato funestato in questi giorni il Palcoscenico italiano, è di quelli che lasciano tracce non facilmente cancellabili per lungo volgere d' anni. È sceso nella tomba un artista di sangue purissimo, d' eletta anima, di autentico valore; un grande attore, un signore della vita, un galantuomo che in grandissima parte teneva alto il decoro del teatro italiano, nei rapporti della sua esistenza di credito e di correttezza.

Ebbe amici che seppe rispettare e stimare ed a cui riescì, per la bontà e mitezza dei modi, ricordare il doveroso contraccambio del rispetto e della stima. Questi amici oggi lo commemorano commossi; questi amici si propongono di non obbliarne giammai la cara memoria!

Ebbe ammiratori numerosi e costanti per moltissimi anni e su di essi ha esercitato sempre un sensibilissimo fascino: ammiratori dai quali non sarebbe stato abbandonato mai!

Ecco perchè Claudio Leigheb avrebbe desiderato di cadere al cospetto del suo pubblico, come è accaduto a pochi grandi lottatori della scena, da Molière a Vestri, da Taddei a Petito, per ricevere l' ultimo saluto di quella folla per cui aveva sempre principalmente vissuto ed alla quale aveva dedicato ogni cura del suo spirito, ogni palpito speranzoso del suo cuore, attendendone timido e perplesso la benevolenza, il plauso, affine di guardare con fiducia verso quella mèta di gloria, ond' erano rivolte tutte le sue ansiose aspirazioni, tutte le sue attese ricompense!

Ed è morto in un tranquillo sito di mare, sentendosi consumare lentamente e guardando nel vuoto; sentendosi troppo lontano dal teatro e commovendosi al passaggio del treno che recava la gente sana al sognato destino, pensando che per lui non vi poteva essere altro convoglio. oltre il funebre, per ritrarlo da quella aulente ed agreste sede di pace e di riposo!

Che cosa abbiamo creduto di dire, nella nostra inconsapevole e non perdonabile complicità nel contribuire a dar vita e notorietà stabile a

certi luoghi comuni, a certe frasi fatte, indicando Claudio Leigheb, all' ammirazione dei nostri lettori, quale *Principe dei brillanti?*

Abbiamo voluto imprimere questa qualifica sulla pietra sepolcrale, che racchiude la spoglia del morto tipo comico convenzionale, e dare un decreto di messa a riposo all' attore che, ultimo, ne aveva retta la vitalità fino ai suoi estremi aneliti; o abbiamo voluto qualificarne l'eccellenza artistica sempre rinnovantesi in lui, pigliando a prestito un nome, che meglio si sarebbe adattato ad indicare un tipo comico del vecchio teatro?

Certo io credo, che la maggior parte di noi abbia appunto voluto intendere la seconda ipotesi, ma chi può dire ch' essa non sia servita ad alimentare equivoci e confusioni d' idee, specie in coloro che s'occupano d' arte e d' attori con la stessa leggerezza con cui ora in Italia, ad un deputatello appena trentenne, si affida la direzione d' un ministero di primaria importanza? Queste anormalità sono dovute alle impreparazioni e alla indisciplina della politica; quelle alla mancanza della coltura e alle improvvisazioni della pseudo critica nel curioso mondo teatrale.

A me pare che Claudio Leigheb si sia sorpassato nel momento più maturo della sua coscienza artistica. In questa forza del suo spirito, che lo ha rivelato un campione-evoluzionista sereno e saldo, puro ed autentico, cosciente e capace, io vedo il fenomeno della sua grandezza di attore. Egli, mentre il *ruolo* del vecchio tipo comico del brillante ebbe il suo regno, ne fu l' ultimo principe, e per tale i nostri padri e noi lo abbiamo acclamato; e per tale lo ha salutato l' arte, riconoscendogli tutte le qualità necessarie, tutti i rarissimi requisiti, che occorrevano per incarnare e dar vigore alla tradizionale figura ilare, bonacciona, spensierata, vivace: ma pur sempre *composta*, cioè *voluta*, *fatta di convenzione*, della scena italiana.

Ma quando l' osservazione degli scrittori, degli artisti indagatori e riproduttori, fu rivolta verso una umanità più verosimile, più reale, verso quella nella quale pure si scorgono persone di spirito, tipi faceti, e non del tutto destituiti di mente e di cuore, di allegria e di tristezza, di vivacità e di melanconia, e si ebbe il nuovo tipo comico, che dalla concorde convenzione scenica fu distinto col nome di *primo attor comico*, Claudio Leigheb ebbe l' audacia e la forza di esserne il pioniere!

Egli — a rigore di logica e di storia — è stato il primo "*primo attor comico*" dei nuovi tempi; da lui sono partiti i primi insegnanti proficui delle animazioni del nuovo personaggio, che usciva specialmente gagliardo, in Francia dalle menti di Dumas, Augier e Sardou, e in Italia dall' ingegno pensoso di Paolo Ferrari, di Achille Torelli, e di altri valorosi.

Nè si dica che prima che in lui i *primi attori comici* del teatro sono apparsi nelle vesti d' altri artisti, e si faccia la solita citazione di nomi, Gaspare Pieri a Luigi Bellotti-Bon, dimenticando, ancora una volta, da

il napolitano Adamo Alberti, che per unanime consenso, fu ritenuto, ai suoi tempi, come brillante, il maestro di tutti. Sarebbe come voler perpetuare l'errore senza l'attenuante d' una qualsiasi involontaria ignoranza. I grandi brillanti fino a Salvator Rosa o a Guglielmo Privato, cedevano i *grandi ruoli comici* ai loro rispettivi *primi attori*. Esempio: nella compagnia di Adamo Alberti, ch' era una delle due o tre stabili, e certamente la migliore, a rigore di confronto d'elenchi, che in allora vivessero in Italia, pure essendoci due brillanti, già battezzati celebri, Angelo Vestri e Giovanni Seraffini, la *parte* di Lelio nel *Bugiardo* di Carlo Goldoni, era sostenuta da Michele Bozzo, che, a sua volta, aveva compagni e competitori nel suo ruolo, perchè possedeva un temperamento artistico più vasto e più vario, un ingegno più duttile e multiforme, una vena più sensibile alle assimilazioni delle molteplici rivelazioni dei *casi* di natura.

E così, come in compagnia Alberti, accadeva lo stesso in altre compagnie; gli esempii non mancherebbero, ma, purtroppo, manca lo spazio!

Da Leigheb in poi, mentre per tradizione o, meglio, per impotenza dell' attore subordinato, in alcune nuove compagnie, il primo attore riserbava a sè il *primo ruolo comico*, fu promulgata e salutata con entusiasmo da tutti gli intelligenti, la legge, in forza della quale, al brillante incombeva un obbligo ben più difficile, quello di sentirsi vivo e vero, come una persona fatta di carne e d' ossa, e di vestir panni civili. Con lui, forte e sicuro, all' avanguardia, l' evoluzione del *tipo*, provocata dagli scrittori del suo tempo, entrò nell' ordine dei fatti compiuti. Ecco perchè i nostri primi attori comici nella insigne memoria di Leigheb, debbono salutare e venerare il loro precursore.

Claudio Leigheb fu grande per la sua genialità o per la sua coscienza? Ecco la domanda che mi sono spesso rivolta, specialmente in questi giorni tristi della sua dipartita. Io credo ch' egli abbia tratta la grandezza dalla sua coscienza. La genialità che spesso gli abbiamo riconosciuta, era di risultato, non di natura. La celebrità ha segnata una conquista immensa nella storia della vita di lui, non un bacio dovuto alla cieca Fortuna, affascinata da qualche irresistibile forza di simpatia. Egli era un meditativo, che tremava al riflesso dei lumi delle quinte; un prodotto d' elaborazione che diveniva una sorgente infinita di coraggio ai lumi della ribalta! Chi trema nelle quinte — ne vedo tremare pochi, davvero! — anche dopo un lungo esercizio professionale di palcoscenico, è un essere privilegiato che ha una coscienza che lo tormenta, gli toglie il sonno, gli serba, a piccole dosi, la gioia dell' assaporazione dei buoni e delicati frutti; è uno studioso che sfugge alla tregua, che non conosce riposo! Chi rivela tutto il suo coraggio alla ribalta, nei modi e nei limiti voluti, indicati dalle buone discipline

dell' arte, mostra d' essere un interprete, con tutta la sapienza e la sostanza necessaria alla integrazione di tanto spirito eletto.

Claudio Leigheb alla sua natura riflessiva ha dovuto la immensa passione allo studio; allo studio ha dovuto la formazione complessa, granitica, del suo temperamento d' interprete preciso e radioso; alla maturità delle interpretazioni mirabili, risultato trionfale del personalissimo ingegno, tanto felice, così vivido, e pur piegato, costretto alle cure elaborative più lunghe e più dure, deve le sue migliori e maggiori vittorie, deve l' *eterna* incarnazione di quei personaggi (tanto per citarne uno o due dei tanti e così innumerevoli, ricorderò: dal *pretino* del *Nessuno va al campo* al *Gevaudan* del *Marito di Babette*; due nature artistiche ed etnografiche opposte e due risultati mirabili di fedeltà nterpretativa...), la cui varia, ricca, forte, lieta falange è stata salutata da quarant' anni a questa parte, dai migliori buongustai d' arte scenica di tutto il mondo.

La sua rinomanza d' innovatore, giusta e meritata, gli è venuta dalla fedeltà e onestà sua d' interprete.

A questa fedeltà, a questa onestà, disposate con armonioso vincolo, alla sua coscienza, dovè il privilegio, che in lui assurse a facoltà di potere, di penetrare subito nel nuovo miraggio degli autori dei suoi primi tempi, e di mettersi all' unisono con le loro vedute. A lui bastava di essere l' animatore insuperabile dei personaggi affidati al suo studio; nessun traviamento di linea, nessuna deviazione d' indole; niuna alterazione di sagoma, nulla, nulla: ne analizzava l' anima, tale quale era; ne vivificava le forme, tali quali erano; l' una cosa e l' altra attuava con il massimo rispetto verso chi aveva concepita, *creata* la figura scenica ch' egli interpretava, contentandosi d' essere il collaboratore dell' autore, nel senso di *animarne* la creatura scenica, e non di *foggiarne* una di propria fantasia: in ciò diveniva colossale, appariva genialissimo, s' imponeva al rispetto di tutti i veri studiosi dell'arte, perchè in ciò si compendiava tutto l' evoluzionismo del suo spirito di interprete, in ciò si annidava tutta la possanza sua d' innovatore, appunto perchè in tutto ciò la sua onestà di studioso gli rendeva possibile di vivere, come attore, sempre alimentato dall' ultimo soffio animatore e rinnovatore del tempo!

Così ben corazzato, così atleticamente organizzato, Claudio Leigheb ha percorsa la sua carriera d' attore. Secondo brillante, costringeva i pubblici ad accorgersi di lui, tanto che nessuna sua apparizione passava senza essere da tutti, in teatro, cordialmente salutata.

Tutto gli ha dato il pubblico, anche i denari necessarii a liberarlo dall' obbligo del soldato. Di quest' onda gonfia e permanente di simpatia, il grande attore, non ha mai abusato: il pubblico, forse, era la religione prima della sua vita. Bisognava avere un grande rispetto, una immensa paura per l'*orbetto*, che per lui era il *veggente*, così com' è sempre il *veggente* per tutti gli spiriti coscienti dell' arte! Bisognava

riuscire attore italiano nelle commedie nostre di sapore e di natura italica; bisognava riuscire attore francese o tedesco nelle commedie francesi o tedesche. E con coscienza chi può affermare che ciò non si sia verificato sempre, che mai tanto il volere abbia potuto divenir potere? Chi più italiano di lui sotto le aderenti vesti di Arlecchino, chi più parigino e signore di lui sotto la *redingote* di Pomerol?!

Grande, grande attore autentico, e maestro senza ipocrisia, senza falsità!

L' onestà sua di maestro risultava da lievi come da gravi cose. Alle prove, in qualche parte comicissima, gli veniva facile di aggiungere una arguzia, un motto per ridere qualunque. I suoi attori ne ridevano e lo pregavano di ripetere la saporita facezia nella rappresentazione della sera imminente. Leigheb, ne rideva anche lui, e per accontentarli, diceva di sì. Alla sera, in quel punto, i presenti della mattina, s' indugiavano tra le quinte, per riudire la barzelletta che li aveva fatto tanto ridere... ma non la udivano ripetere!

— " Ma perchè, signor Claudio, non ha detto stasera quella graziosa spiritosità di stamane? „

— " Andiamo, andiamo — rispondeva lui — con il pubblico non si scherza!.. „ e correva nel camerino, o rimaneva, come si dice, *sotto la quinta*... a rileggersi la parte, tutto raccolto, tutto silenzioso, e appena concedendo in risposta a qualche vecchio amico, che lo salutava da lontano, un " ciao „ sommessamente sillabato!

Dicendo che Claudio Leigheb, come attore, può servire di esempio agli attori, nell' esercizio dell' arte loro, e che da tanto esempio, se religiosamente seguito, può venire alla scena italiana un bene enorme, non si usa — ah no! — una retorica frase da necrologio!

Il capocomico, in lui, non rimane al disotto dell'uomo e dell'artista. Mai ha sognata una compagnia asservita alla sua personalità. Voleva attorno a lui sempre i migliori elementi che fossero disponibili, e quando doveva accontentarsi di quelli che certo non potevano meritare tutta la sua stima, ciò gli produceva una vera e propria amarezza. Meglio è adattarsi che fuggire — esclamava — ma il male è stato più forte della sua volontà, ed il grande attore ha dovuto staccarsi dal campo dell'azione prima che la sua nobile anima trasmigrasse per altri lidi, rendendone inerte la spoglia prima che essa contasse il sessantesimo anno di età...

Quale immensa, irreparabile perdita fa il teatro nostro con la morte di Claudio Leigheb, un attore dall' invincibile coscienza, un galantuomo esemplare!

Gaspare di Martino

"La fedeltà dei mariti„

ATTO SECONDO

SCENA XVIII

Olimpia ed Emilia

OLIMPIA

(con ironia scherzosa)

Brava Emilia!... Fabio ed io ci siamo tanto spolmonati ad ammonirti.... e tu stavi già per ricascarci alla prima occasione.

EMILIA

Il proprio carattere non si può mutare da un momento all' altro.

OLIMPIA

Capisco.... ma veglia su te stessa.... e cerca di frenarti.

EMILIA

E fingere anche!

OLIMPIA

Che vuoi? L' amore ha sugli altri sentimenti questo di triste: che richiede sempre un pò di simulazione.... e anche qualche piccola menzogna.... L'espressione così aperta dei tuoi sospetti e dei tuoi corrucci fa sì che Roberto trovi più saporoso il frutto proibito.... e non solo, ma lo rende anche troppo sicuro di te, mostrandogli che ogni tuo pensiero è per lui.... Ostenta invece una certa indifferenza.... e sarà tanto di guadagnato!.... A te particolarmente non deve essere difficile.... poichè i sensi non ti tradiscono.... Sai ch' è una strana gelosia la tua?... Tu sei come chi possiede un oggetto.... utile, e lo nega, ragionevolmente, a chicchessia.... ma se ne serve anche poco per conto suo.... Ed ecco l' altro guajo!

EMILIA

(avendo capito l'intenzione di Olimpia rimane un pò confusa)

OLIMPIA

(dopo un silenzio)

Non te l'hai a male, se ti parlo senza soggezione?

EMILIA

Tutt'altro!... Fra noi due!

OLIMPIA

Tu non vorresti mai che Roberto ti làsciasse durante la giornata.... Tienilo invece vicino.. molto vicino a te.... in quelle ore in cui devi già esserti accorta che gli pesa di essere solo.... *(sorridendo)*.
Imita tua sorella!

EMILIA

Ognuno ha il suo naturale!

OLIMPIA

Verissimo!... Ma tuo marito avrebbe il diritto di dire lo stesso.... Tu dovresti aver sempre presente il suo temperamento.... esuberante.... Vedi: certe volte, i signori, per risparmiare i loro cavalli, si servono delle vetture di piazza.... E allora non devono lagnarsi se durante la notte, li sentono scalpitare in scuderia!

EMILIA

Oh! Roberto scalpiterebbe ugualmente, il giorno dopo!... Egli è infedele per divertimento... per gusto... per professione!

OLIMPIA

Compatisci la spensieratezza della sua età, che lo rende debole contro le sensazioni.... e, siamo giusti, anche contro certe provocazioni femminili.... Noi donne ci lagniamo tanto delle infedeltà degli uomini.... ma non riflettiamo ch'essi le commettono sempre.... con qualcheduna di noi!

EMILIA

(alquanto seccata)

Non capisco perchè tu lo difenda con tanto calore!.... Non vorrei che te ne avesse pregata egli stesso, poco fa.

OLIMPIA

Ti assicuro di no!.... So bene come regolarmi anche con lui.... Del resto, io non lo difendo.... ma devo riconoscere che, per tua disgrazia,

proprio in Roberto si sono accumulate molte ragioni, le quali scuserebbero le piccole infedeltà di tanti singoli mariti.

EMILIA

Saranno piccole adesso.... ma chi mi assicura dell'avvenire?

OLIMPIA

Oh! in lui non è alcun pervertimento.... e però tu non hai soverchie ragioni di temere.... Lascia pure che si sbrigli!.... Oggi, era disgustato di una *cocotte*.... domani, lo disgusterà un' avventura con una di quelle donne, che si chiamano oneste.... solo perchè non si conosce il prezzo della loro disonestà... Vedrai che, a poco a poco, la voluttà dell'intrigo perderà ogni attrattiva per lui!

EMILIA

(con un sospiro)

Chi sa quanto dovrò aspettare!

OLIMPIA

(sorridendo) Speriamo non molto!

EMILIA

(dopo un silenzio)

Ma se tu provassi, certe volte...!

OLIMPIA

(rabbuiandosi)

E non ho provato forse, e più d' una?.... Proprio dianzi ho saputo, per caso, che Filippo mi ha tradita di nuovo!

EMILIA

Anche lui?!

OLIMPIA

(tristamente) Sì, cara!.... Possiamo darci la mano.

EMILIA

Ma il vostro non fu un vero matrimonio d'amore?

OLIMPIA

Tanto, che l'amore di Filippo per me è durato intero, esclusivo.... tre anni.... (*amara*) Potevo sperare di più?

EMILIA

Povera Olimpia!.... Non sapevo....

OLIMPIA

Ebbene, confortati pensando a me!.... E te beata ancora!.... Roberto

almeno è sempre di buon umore.... e tu dovrai pur ridere qualche volta delle sue scuse e delle sue facezie!... Il povero Filippo invece, se tu lo vedessi nei giorni.... in cui pranza fuori di casa!.... Non so se sia per il rimorso, o perchè vada ogni volta a cascar male, diventa malinconico, cupo.... Sicchè ho finito col farmi io la sua confidente... e lo consolo... e lo esorto a scegliere meglio.... e occorrendo, lo canzono anche!

EMILIA

Come invidio la tua serenità!

OLIMPIA

(amara) La mia serenità?!... Tu non t'immagini quanto mi sia costato il cercare di illudere gli altri.... per finire poi con l'ingannare anche me stessa!.... Non sai quello che ho sofferto, prima.... nè quello che ho tentato per ricondurre a me Filippo, che mi sfuggiva.... senz'alcuna mia colpa!:... Ma, poi? Quando mi son dovuta convincere che, per gli uomini, la sola luna che non si rinnova, è.... la luna di miele, allora la mia fierezza di donna ha vinto il mio dolore.... mi sono sforzata a sorridere fra le lagrime.... a poco a poco gli occhi mi si sono asciugati del tutto.... e adesso rido, rido soltanto!.... *(dopo una pausa)* Ti assicuro che fra mio marito e me sono accadute scene, veramente da commedia!.... Figurati: l'anno passato, Filippo aveva per amante una signora dell'aristocrazia fiorentina.... una delle mie migliori amiche, naturalmente!.... tanto indiscreta e incontentabile, ch' egli.... invitato da lei continuamente, non poteva più.... sedere alla mensa domestica...... Perchè a me non venisse qualche sospetto, sai che cosa immaginò?... Mandato a chiamare un medico, accusò me presente, tali disturbi nervosi, da farsi ordinare.... non solo l'astinenza assoluta, ma anche una cura elettrica.... Pensa: le scosse gliele davo io ogni giorno, inconsapevole del maggior beneficio che arrecavo alla mia rivale!

EMILIA

(sorride)

OLIMPIA

Fu egli stesso a svelarmi ogni cosa.... in un accesso di tristezza, poi che un amico.... più giovane di lui, ebbe preso il suo posto!

EMILIA

Tutti uguali gli uomini!

OLIMPIA

(dopo un silenzio)

Ma credi tu che le mogli, in generale, siano più fedeli dei mariti?.... Io non lo credo davvero!

Giannino Antona-Traversi

Lo spirito moderno nella musica [1]

(FRAMMENTO)

Narra una graziosa leggenda che una giovane monaca meditante nell'ombra d'un tempio perduto, rimanesse assorta in estasi all'udire le armonie fluttuanti per le navate nella tremula voce dell'organo: e la Morte, che in quei dintorni peregrinava, si impietosì siffattamente alla giovinezza della fanciulla e tanto si commosse alla beatitudine che ne irradiava il viso, da rimettere ad altra volta l'adempimento del triste compito suo. La risparmiò, si volse, n'andò a suo viaggio.

Trascorsero cent'anni, e la Morte passò: ma la giovane pregava ancora in estasi divina. Trascorsero altri cent'anni, e la Morte ripassò: ma la fanciulla pregava, pregava ancora, pregava sempre, assorta in mistica adorazione. E la donna dalle diaccie dita, che mai non aveva risparmiato fiore mortale, per la prima volta s' arrestò sbigottita, si commosse, pianse: e abbassata la falce, risparmiò la fanciulla, passò oltre, non comparve mai più.

Ora, in questo mito gentile, circonfuso dalla poesia della leggenda, io trovo raffigurata l'anima umana nei suoi rapporti ideali con la musica. L'estasi della giovane monaca, meditante nella penombra del tempio perduto, raffigura quel santo entusiasmo che, simile a brezza marina, spinge le sognanti anime nostre come voli di rondini migranti a spiagge ignorate; e nella Morte, per la prima volta pietosa, scorgo le

---

(1) Per iniziativa nobilissima di un gruppo di giovani professori e delle autorità di Cherasco si è annunziato un ciclo di conferenze e letture, affidato ai migliori specialisti che vantino le arti e le lettere nostre. La serie venne aperta da Luigi Alberto Villanis, con uno studio di cui diamo per concessione cortese dell'autore un brano ai lettori. La conferenza ebbe luogo il 15 del novembre, ed è seguita da letture di Dino Mantovani, Giannino Antona-Traversi e Francesco Pastonchi. In questo saggio parla quella nota schiettamente personale e quella profonda coltura per cui l'autore dell' *Arte del Clavicembalo* e della recentissima *Psicologia musicale* si schiera fra i più potenti campioni della Storia e dell'Estetica musicale italiana.

traversie ed i dolori dell' esistenza, che momentaneamente dileguano nello splendido viaggio. Alla fantasia veleggiante sulle onde armoniose scopronsi nuove plaghe, nuovi cieli, nuovi mari; all'anima inebriata, come allo spirito del ***Musicista povero*** cantato dal Grillparzer nella nota novella, sorride una dolcezza ancora sconosciuta: e, sia che con Schopenhauer essa affondi realmente lo sguardo nell'intima essenza del mondo, sia che la continuità del moto le renda percettibile per forma materiale l'immateriale infinito, sempre essa ascolta una voce affettuosa che dal fondo di un tempio ancora ignoto la richiama e l' invita.

Sorbito poi una volta il fascino di questo bene, lo spirito più non vi rinunzia: onde se in quest'ora peregrinassimo le piazze o gli alberghi, udremmo giudizii sulla musica, assisteremmo a riunioni musicali, per la musica vedremmo accalorarsi le più vive discussioni. Non si inizia o si conclude una festa senza maggiore o minor parte di elemento musicale; non si fondano sodalizi senza curare in essi la rappresentanza di quest'arte; e, poichè di essa tutti pretendono dire e ridire, così la bella incantatrice riassume i piaceri e le noie del vivere sociale.

I teatri maggiori si gloriano di essere ad essa riservati: nei minori, i lazzi buffoneschi dei pseudo-cantori si incorniciano in piccoli ritmi di danza, straziando gli orecchi nei caffè-concerti o ostentando pretese artistiche nell'operetta offembachiana. La stessa commedia, fra noi, non sa rinunziare al fascino della musica: e negli intermezzi si sfoga a strappazzarla come avveniva del bimbo leggendario, il quale si sorbiva le scudisciate in cambio del ricco e privilegiato suo compagno di studî.

Che se passiamo alle private riunioni, allora nel salotto pretensioso il martellare del pianoforte riesce persino a coprire tratto tratto il chiacchierio di preziose grullerie: in ambiente più modesto i mandolini stridenti beccano rabbiosamente una marcia di moda, mentre le chitarre brontolone e pettegole schiacciano sotto il pollice i poveri tempi forti, che fortemente rumoreggiano nello scampanio di campana fessa.

Così grado grado ci veniamo convincendo che, nello stato attuale di coltura, la musica rappresenta l'arte più diffusa nei varî strati sociali: e poichè ogni fatto ha speciali ragioni, sorge non priva d'interesse la ricerca sul rapido diffondersi di quest' elemento, in sè così finemente aristocratico.

Ciò che maggiormente colpisce, in questo rapido ciclo di osservazioni, è l'atteggiamento che il pubblico assume di fronte all'arte nostra. Libri, pitture, opere monumentali architettoniche vengono anch'esse discusse alla leggera da alcuni, ma presso i più serbano l'aspetto di cose poco familiari. Di fronte ad una statua, ad un nuovo edifizio, spesso le genti ritardano il giudizio, come trattenute da sacro terrore; si direbbe che un intimo senso le avverta della scarsa ed insufficiente competenza in cose tanto disformi dalla pratica quotidiana.

Invece, di fronte ad un'opera musicale tutti divengono intenditori.

La musica è per essi un'arte universale, su cui, come sul valore di cibi e bevande, ciascuno ha competenza assoluta. Uno scrittore, bravando miserie e dolori, attende per anni intorno ad una creazione novella, cui il senso ineducato delle masse non può giungere di primo acchito? E le masse lo fischiano di santa ragione, e tutta una coorte sorgente grida e sentenzia che, se l'arte sua è soltanto a pochi accessibile, di per se stessa si danna all'eterno riposo. Un altro, accarezzando i gusti dell'ora che passa, trascina la bella Dea per il fango terrestre, tanto caro ai meno raffinati nell'arte dei suoni? E le masse gli decretano gli onori dell'apoteosi, liete nel confermare col fatto l'impero assoluto nei giudizî su queste creazioni.

Così, mentre il gran torrente umano dell'arte europea si trascina nella marcia infinita, alle cui tappe con ritmica vicenda si addormentano le stanche generazioni, un canticchiare confuso, uno stridere di viole, uno zufolare di flauti, uno squillare prepotente di ottoni prorompe dalle sue file. E l'età giovanissima, che di lontano l'attende e lo guata, poco talora distingue le forme, poco i colori discerne, poco ne intende il linguaggio: solo estasiata dall'idioma sonante, solo assordata dal trambusto che, col nome di musica, la schiera vagabonda le arreca.

✻

Di fronte a questo potere universale ed a questo dilagare dell'arte musicale, sorge una prima domanda: " È esso un fatto nuovo, nella storia dell'umanità? O non piuttosto anche i secoli scorsi lasciarono l'uguale larghezza al dominio di questa fascinatrice? „

Nell'ultimo caso le ragioni della sua diffusione si troveranno in quel fondo di aspirazioni, comune a tutte le epoche; mentre, se realmente l'età modernissima sola assiste a questo enorme incremento, sarà logico ricercarne la genesi nelle condizioni specialissime dello spirito moderno.

Con un lavoro associato di memoria e fantasia riconduciamoci un tratto al passato: e, per non smarrire la via delle conoscenze italiane, seguiamo i passi di un valoroso scrittore veneziano che, diciannovenne appena, scendeva da Pavia il Po fra lieti compagni, vagheggiando " le ninfe ed i pastori di questo fiume, già tomba di Fetonte „.

Il piccolo naviglio, che Venezia aveva fornito, racchiudeva ogni ben di Dio: e quasi il comodo del vitto non bastasse, i signori alle cui cure egli erasi affidato appartenevano alla classe di bravi dilettanti. " Vi erano tre violini, un violoncello, due oboè, un corno da caccia, ed una chitarra „ onde Carlo Goldoni (poichè egli è la guida nostra), che di musica poco intendeva, per supplire al difetto suo verseggiava allegramente in rime balzane gli avvenimenti della giornata.

Ora, sul far della sera, i filarmonici " prendevano posto sopra una specie di coverta, che formava il tetto dell'abitazione ondeggiante e di

là facevano risuonar l'aria dei loro armoniosi concerti.... E le rive del Po.... erano attorniate da tutti gli abitanti di quelle vicinanze, che vi concorrevano in folla per sentire, e coi cappelli in aria e i fazzoletti spiegati ci contestavano il loro piacere, non meno che i loro applausi „. (1)

Anche a quei tempi, adunqne, stando a questo semplicissimo aneddoto — e s'era nel 1726 — l'arte nostra era assai diffusa, se di essa a tutte l'ore sopra una barca in viaggio si trattava e gli esecutori ad essa ricorrevano per solo diletto, e le genti incolte con amore infinito la ricercavano. E, per verità, in tutto questo secolo a ragione detto del codino e della cipria, la musica fu in lustro ed onore: tanto che il viaggiatore inglese Burney, giungendo fra noi nel 1770, nelle case dei ricchi e nei popolari ritrovi s'innamorava della schietta e multiforme melodia italiana, tessendo quadri che al vivo rappresentano ancora oggidì la nostra passata grandezza. Dall' opera seria alla povera " Burletta „ madre dell'opera buffa nascente, dal virtuoso clavicembalista in abito di raso e preziosi merletti alle accolte di suonatori ambulanti, tutto era vita musicale, fra noi; e quella fioritura melodica e inebbriante, che preluderà alla decadenza della nostra produzione operistica, trovava elemento di vita e fonte di aspirazione in questo mutuo scambio di emozioni, per cui del Bello ogni classe a poco a poco godeva.

Senonchè, errerebbe chi per queste sole ragioni credesse di ritrovare a quei giorni una uguale fisionomia nel fenomeno considerato. Diffusa era bensì la musica: ma l'elemento di diffusione si manifestava essenzialmente aristocratico.

Durante questo settecento così frivolo in apparenza e così potentemente innovatore nello spirito, recatevi ad un vero e grande teatro di opera seria: e dinnanzi ai cantori, musicisti fini e fraseggiatori musicali squisiti, ma rigidi, compassati, accademici in scena, vi convincerete tosto ch'essi non agivano per il pubblico vivo ed arguto delle piazze e dei trivii. Questo, meno imbevuto di abitudini e col cuore, come il Gozzi direbbe, in mano alla natura, poco poteva interessarsi alle azioni eroiche tolte dalle memorie di Grecia e di Roma. Egli, che di mitologia poco intendeva, non avrebbe saputo divertirsi alle sapienti allegorie accademiche; onde rideva allegramente ed allegramente applaudiva alle serate modeste della popolare Burletta; mentre il mondo dei dotti e degli eleganti si raccoglieva nei ricchi ritrovi, lieto nell'arte raffinata del gorgheggio e del trillo, ove a lungo studio e sapiente si univa la rara attitudine di tempre privilegiate.

Volete altra riprova della differenza nella produzione? Date per poco un'occhiata a quelle gemme pianistiche, scritte per la tastiera a becco di penna del clavicembalo, che da Domenico Scarlatti al Durante, allo Zipoli, a Benedetto Marcello, al Porpora, al Pescetti ed al Galuppi o

(1) *Memorie di Carlo Goldoni.* Parte I, cap. XII.

" Buranello „, via via col Martini, il Paradisi e l'Alberti ci guidano al Bertoni, al Guglielmi, al Sarti e, per lunga catena, al Muzio Clementi, gloria purissima dell'arte pianistica italiana. Date un'occhiata a queste gemme leggiadre, paragonandole con l' arte che di preferenza corre attualmente nei saloni e nelle famiglie: e vi convincerete che altri erano gli ideali, altra l'elevatezza della tecnica musicale, altra infine la schietta eleganza di quella età passata.

Lo stesso virtuosismo, allora tanto in auge e chiave per comprendere la particolare attitudine dei compositori, contrastava con il concetto odierno: e sette od otto anni dedicati allo studio del canto da chi voleva divenire compositore, un triennio speso negl'ingranaggi del contrappunto allorquando si voleva abbracciare la sola carriera del canto, erano già ostacoli sufficienti per sbandire il dilettantesimo, inteso col concetto dell'ora che passa, ed attuare altri concetti più aristocratici nell'arte nostra. Che se poi si pensi al sistema di studio, ove le trascrizioni per clavicembalo erano rare o mancanti: se si ricorra colla mente alla necessità, per i cantanti, di leggere la partitura stessa di orchestra, nel difetto generale di riduzioni, allora il quadro nostro sarà completo. O quanti, fra i virtuosi pretensiosissimi del giorno, potrebbero fare altrettanto?

Così per un lato il popolo, fra cui trapelavano barlumi di quell'arte raffinata, ne traeva educazione per gli spettacoli suoi di più modesta esigenza: per l'altro lo spirito assolutista, che nelle coscienze dominava sovrano, sanciva in arte quello stesso sistema di casta che gravava sulla vita sociale. Non piccole " fantasie „ per pianoforte a quei tempi, non trascrizioni dell'ultima operetta fortunata, ma Sonate che Emanuele Bach nel 1742 aveva tratto da lungo sviluppo di forme anteriori, *Suites* antiche, lezioni per clavicembalo, canzonette preziose e difficilissime, bassi cifrati. La bella Dea, che ora muove per le vie in bicicletta, troneggiava fra nubi d'incenso o in cocchio dorato si concedeva all'ammirazione degli iniziati. Dal fondo di un tempio luterano tuonava sull' organo il corale pesante o l' agile fuga sotto le dita di Sebastiano Bach, e la folla adorava: tra nobili accolte della società londinese Haendel lanciava le falangi corali nelle volute formidabili dei suoi Oratorî, ed i musicisti s'inchinavano: di fronte all'enciclopedismo invadente, il cui spirito mordace tutto negava, Rameau destreggiavasi nella lotta di nuove dottrine, e l' enciclopedismo ingaggiava scientifica battaglia: e nelle chiese italiane, ove la voce di Palestrina si era addormentata, un'arte profana, ma grande, cantava coi Leo, coi Porpora e i Durante; cantava la gloria di un Iddio aristocratico alla cui conquista con lena indefessa l' umanità ancora inconscia moveva.

Ripetiamo il tentativo di viaggio, portandoci ora ai secoli precedenti: e l'ambito della musica si verrà ancora restringendo. Quel seicento

meraviglioso per l'arte nostra in Italia, ove gli sforzi industriosi dei gentiluomini raccolti nella " Camera fiorentina „ dovevano dare al mondo attonito il pieno esempio d'opera in musica, ha ben ricco corredo di Maggiolate e Frottole e popolari Canzoni; ma il popolo, che inconsciamente le crea come il prato spontaneo nutrisce fiori odorosi, vive estraneo all'arte solenne dei dotti, fra cui si scande il madrigale a più voci polifonicamente intrecciate. E se lo spirito religioso a grado a grado evanescente favorisce lo scadere del grave Mottetto: se il rigoglio di vita nôva, che dal cinquecento spira, guida le genti a cantare la gioia profana, tuttavia nei gravi preludii d'organo e nelle Toccate e Canzoni clavicembalistiche del grande Frescobaldi, di Dario Castello, di Michelangelo Rossi e Bernardo Pasquini parla ancora un'arte che dalle nuove tendenze popolari largamente si differenziava.

Che se più retrocediamo nei tempi, maggiore apparisce ancora il divario. Quella tonalità così chiara e precisa ed unica, ora da tutti intuita ed ammessa, è allora per i dotti un pio desiderio. Il popolo sente in modo diverso da essi e tenta di attuare formole cadenzali, pressochè moderne: ma la cappa di piombo della tradizione, il fascino della grandezza liturgica grava sulla mente dello studioso. Onde accanto al sistema gregoriano si svolge, lento dapprima, poi a grado a grado assorbente, quello più schiettamente moderno; ed il popolo, innovatore inconscio, per tale differenza di indirizzo si trova sempre più diviso dal gran corpo della dottrina e del giudizio musicale.

Così potremo ritenere che, col progredire dei secoli, la diffusione dell'arte musicale sia venuta crescendo in progressione ininterrotta sino a noi: popolarizzandosi tanto più quanto più spiccata nel vivere sociale apparisse l'impronta dell'elemento popolare. E siccome niuna epoca ebbe mai, come la nostra, incremento di masse ed aspirazioni di sociale uguaglianza, così si potrebbe ancora concludere che l'enorme diffusione della musica ai giorni nostri provenga tutta da questi soli coefficienti.

La cosa, di per sè intuitiva, si connette con l'evoluzione di tutto l'organismo sociale. È un'altra forma di quella graduale conquista, con cui le masse muovono verso una maggiore partecipazione ai beni della vita. Prima il diritto alla libertà, poi quello alla ricchezza, infine quello al godimento: l'età dell'oro, come il Saint Simon osservava, continua a stendere le sue valli incantevoli e ad innalzare i monti ideali non dietro le nostre spalle nel passato favoloso e nebuloso, ma dinnanzi agli occhi nostri, nella luce dell'avvenire. Dalle cime solitarie ove la ricchezza e l'ingegno erano piovute, la forza di gravità inesorabile trascina questi beni al piano. Che importa se un intero volgere di secoli sarà necessario alla discesa sublime? Le acque che d'alto spumano in cascatella sonanti trascinano germi fecondi e pagliuzze d'oro: la donna inconscia si adorna di monili, il cui metallo lucente venne strappato a quarzi inaccessibili: il viatore perduto in fondo alla valle tenebrosa disseta il labbro alle linfe, che dai vergini monti stillarono ai primi raggi del sole.

Luigi Alberto Villanis

BIBLIOGRAFIA

Per quanto concerne l'ambiente italiano, oltre all'opera del BURNEY citato (*The present state of Music in France and Italy*, ecc. — Londra, 1771 - 2.ª dizione 1773), di VERNON LEE (*Studies of the eighteent Century in Italy*. — W. Satchell and. C. London, 1880. Trad. italiana col titolo: *Il settecento in Italia*.—Dumolard, 1881), e di CARLO GOLDONI (*Memorie*), si avranno notizie sul carattere che la coltura musicale assume nei varii centri nostri consultando le opere seguenti:

ALBERICI G., *Catalogo breve de gl'illustri et famosi scrittori venetiani*.— Bologna, Heredi di Giovanni Rossi, 1605.

BERTOLOTTI A., *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII*.— Milano, Ricordi, 1890.

BIAGGI A., *La musica del cinquecento* (nel volume: *La vita italiana nel cinquecento*), 3.°, *Arte*.— Milano Treves, 1894.

BURCKARDT E., *La civiltà del secolo del rinascimento in Italia*. Trad. Valbusa.— Firenze, Sansoni, 1876.

CAFFI F., *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797*.— Venezia, Antonelli, 1854-1855.

CANAL P., *Della musica in Mantova*. Memorie del R. Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti; anno 1882, vol. XXI, parte III.

GASPARI G., *Memorie riguardanti la storia dell' arte musicale in Bologna al XVI secolo*. Arti e memorie della R. Deputazione di Storia patria per le provincie di Romagna, serie II, vol. 1, 1875.

MASUTTO G., *Della musica sacra in Italia*. · Venezia. 1889.

MOLMENTI P., *La storia di Venezia nella vita privata*.

PRALORAN F., *Storia della musica Bellunese*: 1.°, *Organi e organisti*; 2.°, *Maestri di Cappella*: 3.°, *Maestri di violino*; 4.°, *Compositori*; 5.°, *Istituzioni musicali*; 6.°, *Teatro*. Panfilo Castaldi, Feltre (l'ultima parte è uscita nel 1896).

RADICIOTTI G., *Teatro, musica e musicisti in Sinigaglia*. — Tivoli, Maiella, 1894.— *Contributo alla storia del teatro e della musica in Urbino*.— Pesaro, A. Nobili, 1899.

SACERDOTE G., *Il teatro Regio di Torino* (prefazione storica).— Torino, Roux e C°, 1892.

TEBALDINI G., *L' archivio musicale della Cappella Antoniana di Padova*. — Padova, Tip. Antoniana, 1895.

TORCHI L., *La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII, XVIII*.— Rivista musicale italiana, 1897, fasc. IV, 1898, 1899, 1900.

UNGARELLI G., *Le vecchie danze popolari italiane ancora in uso nel Bolognese*. — Soc. naz. per le tradiz. italiane, Roma, 1894.

VALDRIGHI L.; *Cappelle, concerti e musiche di Casa d' Este dal secolo XV al XVIII*, Atti e memorie delle RR. Deput. di Storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi. Serie III, vol. II, parte III; vol. III, parte III,— Modena, 1884-1886.

VILLANIS L. A., *L' arte del Clavicembalo*. (Libro II, *L' Italia*, §§ I e II). — Fratelli Bocca, 1901.

WIEL T., *I teatri musicali veneziani del settecento*.— Venezia, Visentini 1897.

Per il carattere assunto dalle innovazioni della Camerata fiorentina e l' origine dell'opera in musica, oltre alle Storie generali, v. ROLLAND R., *Les origines du Drame lyrique moderne: histoire de l'Opèra, en Europe, avant Lully et Scarlatti*.— Paris, 1895.

Riguardo al contegno dei cantori, v. la satira spiritosa di BENEDETTO MARCELLO. *Il teatro alla moda* — novamente edito in fac-simile dal Ricordi.

Per lo sviluppo della teoria, accennato nel breve sguardo dato al cinquecento, v. DAVID E. et LUSSY M. *Histoire de la notation musicale, 1882*.—Più importante RIEMANN H., *Geschichte der Musiktheorie im IX-XIX Jahrhundert*.— Leipzig; 1898.

l. a. v.

L'anima di un autore drammatico

(GIANNINO ANTONA-TRAVERSI)

La ricerca dell'anima di uno scrittore è quasi impresa assurda. Gli autori moderni sono talmente preoccupati dello studio acuto e super-acuto delle anime altrui che spesso — nell'adempimento della professione — cade per via la stessa loro animuccia egoista e vi rimane abbandonata, in agonia breve; o gia morta.

Invece, Giannino Antona-Traversi, nella robusta maturità della vita, nell' affermata maturità dell'ingegno, ha conservata la " sua cara anima senza fiele „ come dice Eleonora Duse: così che egli dà l' impressione di un uomo vivente della sua vera età e di un' altra, molto più giovane, molto più vecchia; in un avvicendarsi di reale e di irreale, avendo — insieme — i suoi veri quarantanni, e venti anni, nella fusione dalla quale meglio scaturisce l' Arte: e nel privilegio raro di coloro che pur avendo goduto della vita, quasi bevendola d' un sorso, per ebbrezza di prodigio, non profanarono la Bontà.

Il contrasto fortunato si rivela anche nelle linee del volto; un volto affaticato, tormentato, di osservatore e di *viveur*, così stanco — qualche volta — che le palpebre si chiudono a implorare il riposo: ma le orecchie attente — grande dono del commediografo — hanno udita una cosa interessante, che non deve andare perduta, e le palpebre si rialzano, in fretta, mostrando gli occhi rimasti giovani, con una fiammolina azzurra, in fondo; gli occhi che ardono di curiosità intelligente e dove satira elegante, malizia fine, arguzia vivace, e pronto giudizio si fondono in un riso di profondo umorismo. Allora anche la bocca si anima d' improvviso, con la voglia di ridere che sembra scattarne, con la paura che il futuro lavoro, fulmineamente apparso agli occhi della fantasia ne esca prima del tempo, rivelando con la parola viva quanto la gente non deve ancora sapere. Una bocca che ha serbata la virtù di ridere, propria di coloro che non vollero soffocare il cuore nell'indagine, nell' analisi, nella dolorosa esperienza personale, nella conoscenza di tutto l male... che si potrebbe rendere a chi ci fa soffrire.

Scoppia il riso, ricco della sana giovinezza che non può morire: e per il quale l'ironia non giunge sino allo scherno: e la satira, contenuta dal gentiluomo, mai diventa scurrilità. La lontana infanzia sembra aver lasciato in questo riso vittorioso, la traccia di una felice birichineria — più desiosa, di burlare e di burlarsi che di colpire.

Giannino Antona-Traversi di vivacissimo ingegno, motteggiatore implacabile della leggerezza femminile, spirito satirico per eccellenza, naturalmente caustico, parlatore corretto ma temibile nell'attacco, parlatore sempre corretto ma temibile nella difesa, è un' eccezione nella vita presente. Si tratta di un falso scettico che adora la madre, che ama l'amore, che è fedele all'amicizia, che grida al pregiudizio e si batte come un eroe di Feuillet nel nome di tutti i sentimenti vecchi e immortali dei quali ci si vergogna — oramai — come di pesanti vesti in disuso. È davvero interessante la via lunga e curiosa che egli ha percorsa mettendo a profitto dell'ammirevole lavoratore presente perfino la leggerezza del passato.

L'esame dell'opera sua prova che egli sa essere coraggiosamente crudele con sè stesso — da artista che, trovata la via, vuol trarre profitto da tutto che vide, da tutto che gli accadde.

Diventato autore drammatico per combinazione, a un tratto, dopo gentile richiesta di un' attrice — che forse aveva *intuito* — Giannino Traversi dovette certo *sentire* non di aver trovata la sua via, di aver scoperto un *io* nuovo, ma di esser sempre stato su quell' unica strada, percorrendola senza curarsene, essendo pronto per il teatro da sempre, come i chiamati veramente e naturalmente — poichè non si diventa autori drammatici per forza.

Mi pare che questo fatto artistico sia più importante di una qualunque biografia alla quale rinuncio volentieri.

" L'anima senza fiele „ aveva, al suo apparire sulle scene, da superare difficoltà anche più gravi di quelle che si presentano di solito ai nuovi commediografi. Sorgeva per lui il confronto col fratello Camillo, già noto — e favorevolmente — al teatro: ostacolo di parentela: pericolosissimo in arte. E bisognava che Giannino si facesse perdonare un passato di mondanità — che rendeva scettica la critica; e si imponesse con l'audacia del lavoro a una società... che vi è abituata.

Ora questa società che, staffilata con grazia, subito *si riconobbe* nei lavori del nostro autore, dette, applaudendo, lo spettacolo quasi cristiano di chi offre la guancia sinistra, mordendosi le labbra.

Ma la critica trattò Giannino Traversi con la benevolenza un po' sdegnosa, un po' leggera, che si usa ai ragazzi dotati di parola pronta non disgiunta da spirito superficiale di osservazione.

L'errore nacque curiosamente da una delle migliori qualità del commediografo: trasse in inganno il dialogo vivacissimo, sprovvisto della noia considerata come ornamento principale della profondità. Parve impossibile che sotto la forma, agile come il salto di un felino, potesse

regnare il pensiero: che sotto l'aneddoto spigliato potesse scorrere la benefica filosofia della vita; e che un autore italiano potesse *arrivare* senza prima aver molto, ma molto seccato il pubblico. Non si ammette il miracolo che tardi o a patto di molte concessioni al gusto del momento: o per imposizione di qualche cenacolo: o per far scontare, subito dopo, il facile successo con le rovinose cadute, senza rimedio. Passò il motto d'ordine. Le frasi false furono ripetute con la compiacenza di cavarsela a buon mercato: " Giannino ha una *verve* assolutamente francese. Le donne di Giannino sono tutte... *di quelle.* „ " Molto brio, poca sostanza. „

L'ingiustizia non indusse il pubblico a disertare il teatro: e Giannino Antona-Traversi, pur raccontando molto spesso che avrebbe rinunciato alla società, continuò a frequentarla ed essa fu il campo vero delle osservazioni da cui nacquero, vitali e geniali, molti lavori basati su fatti privi di chiasso volgare, come accade davvero nella vita. Alte tragedie avvengono in fondo alle anime, mentre le labbra si schiudono al sorriso, e gli occhi sembrano scintillare per solo orgoglio, non per lagrime represse a stento.

La commedia dei facili amori, delle astuzie famminine, delle viltà garbate che la società sanziona come conquiste, ebbe un acuto riproduttore: i dialoghi in cui la scherma delle botte e risposte cela l'ansia segreta, si udirono dal palcoscenico come *leit-motif* dell'esistenza: e chi si dolse ebbe probabilmente a soffrire per eccesso inconsueto di verità. Un vero intendimento morale, senza bisogno di rivelazioni di autore, appare nei lavori che sono le stazioni varie di una sola idea informatrice. Bisogna essere in malafede per negare serio indirizzo al teatro di Giannino Antona-Traversi.

I suoi uomini, forti o vili, per disonestà o per onestà dell'amore: le sue donnine adorabilmente perfide, o profondamente oneste, (nell'opera del nostro autore ne troviamo, e delle migliori!) non rappresentano un amabile giuoco di situazioni soltanto: un succedersi di combinazioni divertenti, in scene ben misurate dentro atti ben costruiti. Siamo, è vero, molto lontani dal sermone: e la scienza, e la filosofia trascendentale, e i problemi sociali non c'entrano: o, per meglio dire, i personaggi di Giannino Antona-Traversi non ne parlano. Ma noi li sentiamo vivere della vita del nostro tempo, mentre i gravi problemi appunto si svolgono, mordendoci, certo, al loro passaggio, senza per questo impedire lo svolgimento del piccolo dramma solitario, atomo del grande dramma sociale.

Nessun interesse è tolto dalla vita comune al piccolo dramma intimo, necessario alla storia del dolore universale: come nessuna grazia è tolta dal rumore del mare al corso garrulo di una fonte chiara. Lo spettatore ascolta personaggi che parlano da persone che parlano bene civettando, amando, disamando, o stando semplicemente a vedere: cosa, che dà il diritto di fare della psicologia come avviene all'*amico che sa*

con l' amico *che saprà* nella deliziosa commedia in un atto: " *La prima volta* „; e al Marchese Uberto di Motta con Carlo Viti in quella commedia, veramente commedia, che è *La Civetta*.

Psicologia che sembra facile — solo perchè esposta con estrema semplicità da creature di tempra non eccezionale.

Perchè questa famosa psicologia, sia dichiarata profonda, è necessario chiuderla in fatti straordinarii e avvolgerla in frasi simboliche?..

Non appare, limpido ma profondo il significato di questo brano di dialogo tolto a " La Civetta „?:

Uberto — ..... Noi siamo sempre imbecilli con le donne : per questo esse paiono astute.

Carlo — ... bisogna essere gentiluomini ...

Uberto — Gentiluomini, sì, con le veramente oneste; e per esse non c' è rispetto che basti. E tu sai che per me l' onestà della donna non vuol essere considerata in un senso ristretto.... Ma quelle là?! Io vorrei persino che i loro nomi si affiggessero nelle sale dei *clubs*, come si usa per i giocatori morosi. Anch' esse giocano sulla parola e non pagano mai i loro debiti! Almeno si avrebbe la previdenza di non mettersi a giocare con loro! Ti pare?

A me appare — anche — un' altra cosa ben altrimenti consolante. Nelle parole del marchese Uberto di Motta sta il pensiero dell'autore su quella che egli ritiene e che è la vera onestà femminile. Nessuna transazione con l' anima, mai. Visione paradossale appena in apparenza; e che non chiude la via alle onestà *di tradizione*.

L' autore lo sa tanto bene che, accanto alla donna da lui considerata onesta solo perchè dopo essersi offerta si dà, ci mostra il tipo della donna che passa, mantenendosi pura, attraverso gli attacchi più diretti e più vili, come ad esempio nella " Scalata all' Olimpo „ la gentilissima Bice, anima imbevuta di naturale rettitudine: oppure l' altro tipo più frequente di quanto non si creda — della donna la cui anima bella è presa a tradimento in quel grande inganno che è l'amicizia tra un uomo e una donna... giovani. Ed ecco " L' Amica „ col disperato coraggio della rinunzia. O salendo alle più alte regioni sentimentali, l'autore mostra una donna che, corrotta sensualmente dalla " *Scuola del marito* „, chiede conto della sua anima con impetuosità dolorosa, degna di ammirazione, di rispetto.

Ogni cuore si commuove alle parole di Silvia che, da accusata si fa accusatrice: e, non colpevole in senso materiale, si sente tutta presa dall' orrore intimo di sè stessa: nè so resistere al desiderio di riportare un brano della scena tra Fabrizio e Silvia, la più bella scena del teatro di Giannino Antona-Traversi

— Ma nell' anima tua (dice la cara donna al marito) non è rimasta un' ombra di coscienza!? Chi m' ha infiltrato questo veleno che io mi sento nel sangue?! Tu!

Fabrizio (*sforzandosi all' ironia*) Io?!

Silvia — Sì, tu . . . tu, solo ! . . . E in tutti i modi Non volere ch'io dica di più ! Lasciami il pudore di non ricordarlo !

Fabrizio (*fa un gesto, come a dimostrare che a quei pudori non crede*).

Silvia — Pensa che cosa ero , io , la prima volta, che mi stringesti fra le tue braccia !... Ero venuta... volata a te... con una vaga ansia di amore... ignara di tutto... anelando di farti felice... e di esserlo con te !.. E tu mi hai ghermita, come una preda.. già sazio di mille altre ! Hai tu rispettato le mie ignoranze... i miei terrori... le mie repulsioni ?! Come se nell' anima mia sonnecchiasse il vizio . . . o fossi avida dell'ignoto... hai acceso nei miei sensi la febbre che ardeva nei tuoi... hai destato, con arte sottile e perversa, le mie curiosità... hai svolto in me quello che ogni creatura umana ha di più basso ! Io sono stata per te, non una moglie... ma una novella amante... e peggio... perchè ne potevi essere miglior padrone !

Fabrizio (*come a difendersi*) Ma io ti amavo !

Silvia (*con sarcasmo*) Ah , tu mi amavi ? Ben altro è l' amore !.. Una tenerezza costante... la cura delicata di ogni minuto . . . non la follia di un' ora ! Ma tu ardevi di me ! E hai veduto, con gioia, giorno per giorno , sparire in me la fanciulla ! . . . Io mi sentivo un' altra... incerta , smarrita , irrequieta . . . soffocata da incubi . . . tormentata da follie... e dolorosa ! Ah, io ho sofferto, come si può soffrire . . . chiusa in me... E tu non hai compreso i miei turbamenti, le mie tristezze.... il mio ribrezzo . . . quasi il mio odio ! Sì, a volte ho odiato anche me stessa, perchè mi sentivo complice della tua colpa ! „

Più in là, grande di angoscia, Silvia dice al marito:

" E, ora, vorresti rimandarmi alla casa paterna !. . . No ! Io non ne sono più degna ! Io non potrei vivere, là, col mio rimpianto ! „

È questo il grido di alta bellezza femminile per il quale si crede a Silvia , e si sente che è già salva : nè basta , per recitare tale parte, avere quattro eleganti *toilettes* da sfoggiare per poche sere , dicendo i quattro atti del lavoro che ha bisogno di essere vissuto nella sua freschezza, nel suo disgusto, nella sua nobiltà.

Le attrici amano le belle parti: qui ce n' è una bellissima: e un'altra di sicura femminilità ce n' è nella *Civetta*, e un' altra ancora ne " L'Amica „. Ma Giannino Antona-Traversi, ad ogni nuovo lavoro, si trova davanti alle stesse difficoltà : anche adesso che la critica si fa attenta per lui, e che i successi si seguono. Non importa : egli ha la tempra di quelli che continuano a lavorare, non invano.

Intanto il suo teatro annovera :

La mattina dopo — commedia in un atto.

Per vanità! — scena a due persone,

Dura lex ! — commedia in quattro atti.

La Civetta — commedia in tre atti.

Il braccialetto — commedia in un atto.

La prima volta ! — commedia in un atto.

La scalata all' Olimpo, commedia in cinque atti.
L' Amica — commedia in quattro atti.
I giorni più lieti commedia in tre atti (1).

Tra gli scritti vari: " Il Razzo „ novella sceneggiata (1897); " La pelliccia di martora „ (1900) un seguito di scene argute, su canavaccio tenuissimo, stampate nella " Flegrea „ e " L' unica scusa „ scena a due pubblicata dal " Marzocco „ Credo, anzi, che questi lavori siano destinati a formare un volume dal titolo allettatore e disposto così:

" Oh!...
le mogli...
i mariti...
gli amanti! „

... Ricordo la sera in cui — a Milano — Giannino Antona-Traversi lesse " L' Amica „ in casa di Vittoria Cima, gentildonna di mente elevata, anima comprensiva per eccellenza. Mentre stava per incominciare la lettura, capitò a caso, inaspettato e gradito, Giuseppe Giacosa: questi doveva trattenersi pochi minuti, essendo atteso altrove. Invece l' autore di " Tristi amori „ rimase sino all' ultimo. Interessato vivamente, aveva dimenticato l' impegno. Ho viva memoria dei fremiti d' ansia che passavano nella voce di Giannino Antona-Traversi, mentre egli leggeva per quelle orecchie, esperte: alla fine, Giuseppe Giacosa dando — con spontaneo interesse — qualche suggerimento al giovane collega uscì in un " tu „ così improvviso e fraterno che Giannino rimase senza parola... lui, che parla sempre.

Ricordo anche certa capanna sulla terrazza di una casa in via Bigli, a Milano; casa dove Giannino è sempre: ogni sera, mentre intorno al conte e alla contessa Douglas Scotti si fa circolo, il nostro personaggio arriva con aria seccatissima, entra nel capannotto e (dice lui) ci dorme. Io non mi ci fido. Quello è piuttosto il suo osservatorio d' estate: d'inverno i falsi sonni si trascinano da un sofà a una poltrona, e viceversa: salvo poi a irrompere nella conversazione con la foga che è il successo delle conferenze di Giannino. Sicuro: è anche conferenziere... con seguiti drammatici! Non ho mai compreso, e non comprenderò mai — lo sdegno manifestato da attori e da attrici (che egli rispetta e cui è legato da gratitudine non smentita) sdegno rumoroso, sdegno che ebbe origine dalla conferenza " Confessioni di un autore drammatico „.

L' ho sentita a Roma, al *teatro Nazionale* una sera del maggio 1902: e, prima ad applaudire fu proprio—nel palco di faccia al mio.—Adelaide Ristori, attrice italiana di qualche valore... se non sbaglio!

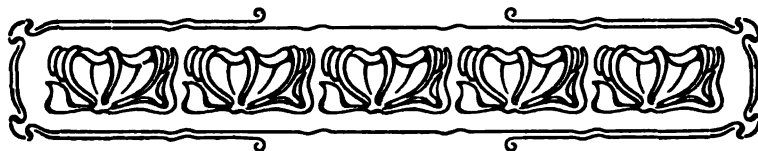
Il bizzarro e versatile ingegno di Giannino Antona-Traversi è del resto sempre guidato da un gran sentimento di signorilità. Due graziosi profili uno di *Franz*, pubblicato nella *Stampa*: l' altro di *Lucio d' Ambra* stampato da *Il Signor Pubblico*, lo dipingono come è, veramente: affac-

(1) *La fedeltà dei mariti*, in quattro atti, datasi ultimamente in Milano e a Torino.

cendato di continuo a far piacere agli amici. Non c'è scrittore d'Italia che non abbia ricevuto articoli elogiativi scoperti e inviati da lui, degli altri, degli articoli che demoliscono, egli deve fare — ogni tanto — dei grandi *auto-da-fe* in qualche remoto angolo di casa sua.

Studiarlo con la serietà che si merita è compito di chi fa ufficio di critico: compito reso tanto più nobile dal sentimento di giustizia che deve animarlo: perchè è bene non dimenticare che, da principio " si ebbe il torto di non credere in Giannino Antona-Traversi il quale è per noi adesso in un tempo e un rimorso e una ben cara sorpresa „ come ebbe a dire il marchese Gaspare Invrea, altro forte e originale scrittore.

Ho detto quel che pensa Eleonora Duse del carattere del nostro commediografo: ma non ho riferite ancora le parole di lei sull' opera di Giannino Antona-Traversi: e mi piace di metterle, qui, alla fine, augurio all'autore che le ignora; smentita a coloro che accusano la grande attrice di non occuparsi che del lavoro di un solo: " *... e nessuno sa, come Giannino, trattare la commedia moderna* „.

Gemma Ferruggia

Gli attori e il pubblico

Un fenomeno, una manifestazione fisica o morale non è mai dovuta a un' unica forza, a un unico fattore, a un unico elemento, ma è prodotta dal confluire di molti e vari elementi, di forze diverse per intensità od anche contrastanti tra di loro. Così, il carattere individuale di ciascuna persona è il risultato della fusione e dell' assimilazione di idee, atteggiamenti, gesti delle persone che vivono intorno; le quali idee, atteggiamenti, gesti, si adattano tra loro in un modo speciale, unico, che è la personalità, più o meno pronunciata, dell' individuo.

Il bambino imita i gesti dei genitori, ma variandoli fosse pur di una linea; e poi, quelli dei compagni. Si appropria quindi gli insegnamenti dei maestri e, procedendo negli anni sino alla fine della vita, subisce l' influenza di quanti lo circondano e l' avvicinano, le più delle volte senza volerlo e senz' averne la coscienza, talvolta per deliberato proposito, scegliendosi un modello che imita o contraffà. Fra l' assimilazione del tutto inconscia o magari tentata di evitare, e l' imitazione voluta e cercata, corre un' infinita gradazione di processi e di relazioni, semi-inconsce, volute e insieme spontanee, e così via.

Non minore influenza esercitano in questo riguardo i prodotti dell' arte: ognuno sa qual vasto fenomeno sia quello della suggestione letteraria. Gli scrittori romantici atteggiavano la loro persona, informavano addirittura la loro vita a modelli vissuti soltanto nei libri; o, per citare un esempio d' altro genere, il fine e gentile senso d' arte che è proprio dei Fiorentini, rampolla dalla vita che, direi, essi conducono in comune con tanti capolavori dell' ingegno umano; e i Greci avevano la persona armonicamente sviluppata, i gesti e gli atteggiamenti misurati e armoniosi come le statue che conservano ancora a noi quel puro ideale di bellezza.

Non ultimo dei fattori che concorrono a formare la personalità dell' individuo, è il teatro. Tralasciando per ora di trattare dell'influenza

che hanno gli autori sulla personalità, a così dire, interiore, ci soffermeremo piuttosto ad accennare all' influenza degli attori sulla personalità esteriore, intendo il modo di camminare, di atteggiare la persona, di vestire, di gestire e simili.

Nella natura, così fisica come morale, l' effetto è a sua volta causa, l' azione provoca la reazione; e azione e causa, effetto e reazione si complicano e s' intrecciano e si modificano vicendevolmente, sicchè alla fine è impossibile di riconoscere tutte le diverse relazioni; allo stesso modo l' attore studia e copia quelli che non recitano, e questi copiano o imitano coloro i quali recitano.

E non per nulla si parla della vita nella commedia e della commedia della vita.

Non è fuor di luogo il ricordare qui l' aneddoto del quale vien fatto protagonista ora il Ferravilla, ora il Novelli, ora lo Zacconi, e che forse non è toccato a nessuno di loro, ma è tanto verisimile che conserva lo stesso valore anche se non vero. L' attore in parola si trova, la sera del Natale, solo in un albergo e viene invitato a partecipare alla cena di altri ospiti; egli accetta e si spaccia per commesso viaggiatore. Sul finire della cena, tra vari scherzi e passatempi, uno dei commensali, cui è insita una certa virtù imitativa, rifà proprio l'attore ch' è presente. Il quale, per burla, approfittando che non è conosciuto, si vanta di saper farne un' imitazione più perfetta, e recita alcune frasi com' è uso di fare sulla scena; ma i presenti assicurano che l' altro aveva imitato meglio.

E così ci son molti che si divertono a ripetere una frase o un gesto degli attori ancora durante l' intervallo degli atti; o si compiacciono poi di intercalare nel discorso, dette con quella tale intonazione, alcune parole che son loro piaciute, o di parodiare un attore coll' intenzione di spassare i presenti.

Altri invece si studiano di assimilarsi flessioni di voce o atteggiamenti della persona, sforzandosi di farli apparire originali e non copiati. È noto che si ferravilleggia non solo dagli ammiratori del Ferravilla che calcano le tavole del palcoscenico, ma anche da quelli che lo stanno a sentire dalla platea, e distribuiscono freddure a destra e a manca coll'espressione propria del Ferravilla, magari assumendo pronuncia lombarda.

E lo copiano persino nel modo di vestire. Sicchè alcune volte il palcoscenico si fa anche il regolatore della moda; come accadde, per esempio, intorno all' 81, per gli spilloni di tartaruga incrociati nei capegli a foggia cinese, che si dissero “ alla Duse-Checchi „, perchè adoperati dall' illustre attrice, la quale allora trionfalmente inaugurava la sua luminosa carriera d' arte.

Altri gesti o mosse abitudinarie si assorbono inconsciamente e si ripetono non per deliberato proposito, ma perchè si ebbe, durante la rappresentazione teatrale, lo spontaneo sentimento del come sieno eleganti o espressive.

Accade a ognuno di noi di rifare, in momenti di maggior passione o concitazione, quando si sente il bisogno di movimenti più sintetici e caratteristici, di rifare, dico, gesti ammirati in grandi attori; o di imitarli, anche in atti più semplici, nel modo di sedersi, di salutare, di presentarsi, di scrivere, suggellare, aprire una lettera, e simili.

Maggior importanza ritiene questa imitazione inconscia nella pronuncia. L'attore italiano, sempre in giro da regione in regione, non si uniforma alla pronuncia di una sola città o provincia, ma tempera l'un modo coll'altro, si forma una pronuncia speciale che non è peculiare di un singolo dialetto italiano, eppure ritiene qualcosa di ciascuno di loro; e, perchè vive sempre nell'ambiente del palcoscenico, in certo modo la fissa e la preserva da mutazioni, e crea quella che forse con maggior diritto può chiamarsi la pronuncia italiana. E la diffonde tra il pubblico, collaborando anche lui all'unità della lingua italiana.

Insomma, per concludere queste brevi osservazioni, una tradizione di gentilezza e di signorilità dell'arte rappresentativa esercita influenza non trascurabile sul senso estetico, ed, anche direi, sulle buone creanze del pubblico.

Attilio Gentille

Le Amanti di Molière

V.

Nell' " *Improvvisata di Versailles* „ Molière così rivolge la parola a M.[lle] Béjart: " Voi rappresentate una di quelle donne, che, purchè non facciano all'amore, credono loro permesso tutto il resto; di quelle donne, che si appoggiano sempre con fierezza sulla loro modestia, guardano tutti dall' alto al basso, e vogliono che tutte le più belle qualità che gli altri possiedono sien nulla in confronto di un miserabile onore, di cui nessuno si cura. Abbiate sempre questo carattere dinanzi agli occhi per rappresentarne bene i tratti „.

Ma il carattere di Maddalena doveva esser ben diverso da questo, che ella dovea rappresentare: mi piace raffigurare Maddalena ardita, vivace, sfrontata servetta delle commedie di Molière: ed è forse per lei che il poeta immaginò il carattere, franco e sincero, della petulante *Dorina* del *Tartuffo*. Fu questa una delle migliori creazioni di Maddalena; nelle altre commedie ella recitò sempre le *soubrettes: Marinette* nel *Dispetto amoroso; Marotte* nelle *Preziose ridicole*; *Lisetta* nella *Scuola dei Mariti*; *Giorgetta* nella *Scuola delle Mogli*; *Frosina* nell'*Avaro*; *Nerina* nel *Signor di Pourceaugnac*. Era sempre la popolana ardita e sincera, che portava la sua parola vibrante come una fanfara, che lanciava il suo motto tagliente come una spada: era la parola del buon senso borghese in contrasto con la preziosaggine e con le complicazioni di sentimento dei nobili di allora: era Molière stesso che parlava per bocca di *Dorina*.

In tutta l'*Improvvisata di Versailles* (in quell'atto che scopre tutto il meccanismo di una compagnia comica, e ne rivela al pubblico i segreti e le debolezze dei suoi componenti) Molière parla a Maddalena come ad una vecchia amica, dinanzi alla quale può anche dispensarsi dall'esser cortese: è spesso brusco nelle risposte, spesso irritato. E semplicemente amica era ormai la maggiore delle Béjart per Molière, dacchè questi aveva sposato la minore: forse anche ella continuava il suo ruolo di consolatrice materna, allorchè i dissidi con Armanda e le liti scoppiavano con maggior violenza, forse talora fu Maddalena a metter fra loro una parola di pace, e contribuì al loro riavvicinamento, poco tempo prima della morte di lui. Ma non doveva esser Maddalena a chiuder gli occhi al suo gran poeta: essa morì un anno prima di lui, lo stesso giorno, lo stesso mese. E Molière non potè assisterla negli ultimi suoi istanti: ecco quanto dice sulla morte di lei il *Registro* di La Grange: " Il 17 febbraio del presente anno (1672), Madamigella Béjart è morta

mentre la compagnia era a S. Germano per il ballo del Re, ove si recitò *La Contessa d'Escarbagnas*. Ella è sepolta a S. Paolo. „

Cosicchè il dovere di comico cortigiano toglieva a Molière anche quest'ultima consolazione: Maddalena morì, mentre egli era lontano! Egli volle però almeno accompagnarla all'ultima dimora: chiese licenza di allontanarsi dalla Corte per un giorno, poichè la Compagnia doveva trattenersi ancora qualche tempo a S. Germano: non rientrò a Parigi infatti che il 26 dello stesso mese.

Era un pò la propria gioventù che Molière accompagnava al cimitero, assistendo alle esequie di Maddalena Béjart: erano i migliori anni della sua vita che egli seppelliva nella fossa, insieme con la sua prima amante! Ammalato egli stesso, triste e sconsolato per la poca buona armonia che regnava in casa sua, sfiduciato e scontento per le rivalità letterarie, misantropo per natura e per i dolori sofferti, era un pò anche sè stesso ch'egli piangeva, mentre le sue lagrime più amare cadevano sulla tomba di Maddalena Béjart.

Fu questa, fino agli ultimi istanti, quella donna equilibrata e forte, che si era sempre dimostrata: il 9 gennaio aveva chiamato due notai per fare il suo testamento, e la minuzia, la chiarezza con la quale esso fu dettato, denotano la sua attitudine agli affari, il suo talento pratico: lasciò Armanda erede universale di una sostanza di circa 17,000 tornesi; e fece poi diversi legati: designò suo esecutore testamentario il pittore Mignard, l'amico di Molière. Il 14 febbraio, cioè tre giorni prima della morte, il testamento fu ritoccato e corretto: qualche dubbio sulla sua chiarezza, qualche pentimento sopravvenne forse a Maddalena: non voleva che vi fossero contestazioni: la donna d'affari sopravviveva all'attrice. Infatti, dall'inventario di quanto possedeva, vediamo quanto poco ella concedesse al lusso e all'eleganza femminile: era proprio una sana e forte borghese quest'attrice del Seicento, che aveva tanta semplicità di vita e tanto senso pratico nei suoi affari, era ben la figlia di un usciere e la nipote di un procuratore, questa comica del Marais, ch'era stata l'amante e l'amica di Molière.

Nella Compagnia di Molière — ove ella recitava le Regine della Tragedia e le *soubrettes* della Commedia — fu sostituita per quest'ultimo ruolo, dall'attrice Beauval: però, nel pubblico, si rimpianse lungamente il brio indiavolato e la vivacità petulante della prima *Dorina* e della prima *Marinetta*.

È assai probabile che Molière, cercando di adattare il carattere dei suoi personaggi ai comici della sua compagnia, abbia creato quelle vivaci e scintillanti *soubrettes* in vista di Maddalena: e che non abbia saputo dissociare il tipo ideato durante la concezione dell'opera da quello che l'attrice doveva rappresentare. Cosicchè, con la morte di Maddalena, Molière non perdeva soltanto la sua più fedele amica, alla quale lo legavano tanti anni di affetto e di gratitudine, ma pur anco una delle sue migliori attrici, ed una delle prime dell' “ Illustre Teatro „.

VI.

Già, fin dal 1667, aveva perduto la Du Parc: avendo questa recitato *Axiane* nell'*Alessandro* di Racine con molto successo, l'autore di *Fedra* la persuase ad abbandonare la *troupe* di Molière, per entrare all' Hôtel de Bourgogne: la Du Parc, innamorata del galante poeta tragico, accondiscese al suo desiderio, e creò al teatro rivale quell' *Andromaca* che fu il suo miglior successo ed insieme il più gran trionfo di Racine.

Fu questa la causa che Molière si guastò con Racine: il procedere infatti non era troppo corretto. Bisogna ricordare come Molière avesse protetto ed aiutato, materialmente e moralmente, il poeta, giunto dalla sua provincia, oscuro e miserabile; come avesse accolto nel suo teatro i primi tentativi scenici dell'autore di *Fedra*, come in tutti i modi gli avesse dimostrato amicizia sincera e disinteressata.

Questo modo d'agire rivela il carattere ingrato ed egoista di Giovanni Racine: le sue avventure con la Champmeslé e con la Du Parc, la sua rivalità col vecchio Corneille, il suo modo d'agire orgoglioso e superbo con i poeti rivali, gettano una sinistra luce su questo squisito e delicato poeta tragico del Seicento: la poca stima che ei godea fra i suoi contemporanei potè dar luogo anche a supposizioni calunniose sul suo conto: fu persino accusato di aver fatto morire di veleno la Du Parc, sua amante.

Fu questa una donna veramente fatale per i poeti del suo tempo; cinque di essi s'innamorarono pazzamente di lei: si potrebbe anzi affermare che nessuno fra i maggiori poeti, che vissero nel Seicento — se ne togli il Boileau — potè resistere alla seduzione di quest' attrice. Ben ella potè andare orgogliosa di vedere ai suoi piedi, supplicando amore, un Molière, un La Fontaine, un Racine, un Corneille... Anzi, tutti e due i fratelli Corneille s'innamorarono della Du Parc, quand'essa andò a Rouen, nel 1658, con la *troupe* di Molière: l'autore del *Cid*, già vecchio, le dedicò dei versi, fra i suoi più squisiti; Tommaso Corneil: anch'egli implorò, in versi e in prosa, amore, inutilmente, secondo i cronisti; e, fin dal 1653, a Lione, quand'essa entrò nella *troupe* di Molière, l'autore del *Misantropo* aveva supplicato l'orgogliosa donna, perchè cedesse ai suoi desideri. Acconsentì poi a divenir l'amante di Molière? Secondo la maggior parte dei critici, il solo Racine sarebbe stato accettato: io inclino a credere che anche Molière sia stato — per breve tempo — l'amante della Du Parc.

Le cose sarebbero andate in questo modo: Molière avrebbe fatto la corte alla Du Parc, ma avendo trovato in lei molta freddezza, si sarebbe rivolto alla De Brie, che si dimostrò subito molto più sensibile agli omaggi, e più accondiscendente ai suoi desideri; allora la Du Parc, piccata di questo giuoco amoroso e desiderando una rivincita, avrebbe fatto delle cortesie molto significative al suo innamorato, poeta e capocomico, ma senza risultato: Molière avrebbe risposto molto freddamente all'invito, dimostrando così di non volerne più sapere di lei.

E tutto questo sta bene, tranne che nell'ultimo punto: fu poi Molière così rigido nel suo amor proprio offeso, come vorrebbero gli storici di quest' avventura? Seppe poi resistere agli inviti pieni di lusinghe di quella superba donna, allettatrice affascinante, che fu la Du Parc? Ne dubito fortemente. Molière, nei suoi desideri amorosi, era di una gran debolezza morale; e non credo che anche stavolta abbia avuto la forza di rinunziare ad una donna bella e giovane, soltanto perchè sulle prime era stato da lei rifiutato. La Du Parc (da quanto si può giudicare dall'acquaforte riprodotta nella *Galleria* dell' Hillemacher) doveva essere assai bella: avea i tratti regolarissimi, il profilo greco, l'espressione nobile e severa: anche il suo portamento era — a quanto dicono gli storici — pieno di dignità. Aveva molto talento per le parti tragiche, ed infatti fu assai migliore nella tragedia che nella commedia. Ballava anche con molta grazia ed abilità (1).

(1) Una *Lettera sui commedianti* del 1740, riprodotta nel *Mercure de France* dice che essa « faceva certe capriole rimarchevoli, e le si vedevano le gambe per mezzo della sua nina aperta dalle due parti », ecc.

Disgraziatamente tutte queste belle doti erano offuscate da un carattere orgoglioso ed altero, da una durezza di sentimenti, da una cattiveria incredibile: e, secondo l'opinione di molti, Molière dovette a lei di divenire irascibile e misantropo: certamente, durante il periodo del loro legame, dovette egli sopportare assai duramente i capricci e le esigenze della sua principale attrice. E la lettera di Chapelle, che il Fournier riporta, nella quale si parla delle noie circa alla distribuzione delle parti, e delle brighe che le tre attrici davano a Molière, deve alludere soltanto alla Du Parc: per le altre due la supposizione non è neppur possibile: nè Maddalena, nè la De Brie pensavano ad amareggiar la vita del loro amante per dei miserabili pettegolezzi di palcoscenico, con le loro pretese, o con le loro esigenze.

Bisogna anche credere che Molière temesse di guastarsi con la Du Parc, o almeno che avesse paura di perderla, avendo di lei una grande stima come attrice: almeno così appare da quanto egli le dice nella *improvvisata di Versailles.* Ai timori della Du Parc di recitar male una parte: " Mio Dio, signorina „ — risponde Molière — è quello che dicevate quando vi si diede la parte nella *Critica della Scuola delle Mogli*; eppure ve la siete cavata a meraviglia, e tutti sono rimasti d'accordo che non si poteva far meglio di quello che avete fatto voi „; ed alle obbiezioni di lei perchè la parte è contraria al suo carattere, Molière riprende: " È vero, ed è perciò che voi fate meglio vedere che siete eccellente commediante, rappresentando bene un personaggio che è così contrario al vostro temperamento „. Il che del resto non le dovea succeder spesso, giacchè Molière si vendicò di quanto ella lo fece soffrire, dandole, nelle proprie commedie, parti di donna aspra ed orgogliosa: *Cathos* nelle *Preziose ridicole*, *Arsinoè* nel *Misantropo*, *Ippolita* nello *Stordito* furono le sue principali creazioni comiche.

Figlia di Giacomo De Gorla, italiano di nascita, *operatore*, cioè ciarlatano di piazza, nacque, probabilmente a Lione, nel 1633; fu battezzata col doppio nome di Marchesa-Teresa, il che trasse molti in equivoco che ella fosse nobile di famiglia. Nel 1653, a Lione, si sposa con Renato Berthelot, già suo amante, ed entra con lui, in quello stesso anno, nella *troupe* di Molière: nel 1659 abbandona la Compagnia per entrare al Marais, ma vi ritorna l'anno appresso: nel 1667 (come già dicemmo) entra all' Hôtel de Bourgogne, ma non vi rimane molto a lungo: l' 11 dicembre dell'anno successivo Marchesa-Teresa de Gorla, moglie di Renato Berthelot, detto Du Parc, ed anche *Gros René*, improvvisamente muore.

VII.

Carattere del tutto opposto a quello della Du Parc, ebbe Caterina Le Clerc du Rozet, moglie di Edmo Wilquin, detto sul teatro De Brie: quanto l' una era dispettosa, acre, orgogliosa, altrettanto l' altra era dolce, buona, mite.

Era grande, ben fatta, e anch'essa molto bella: soltanto avea nello sguardo un pò d' incertezza: l' occhio sinistro era lievemente strabico, ciò che, secondo alcuni, dava un tòno piccante alla sua fisonomia.

Aveva l'abilità di conservarsi giovane e fresca anche in tarda età tanto che a sessantacinque anni, essendo stata sostituita da un' altra attrice nella parte di *Agnese* della *Scuola delle Mogli*, il pubblico la chiese ad alte grida, nè volle mai vedere altre che lei in quella parte.

L' *Agnese* fu il suo caval di battaglia; ma in tutte le parti ch' ella recitò nelle commedie di Molière si dimostrò eccellente attrice: fu *Lu-*

cilla nel *Dispetto Amoroso; Isabella* nella *Scuola dei Mariti; Eliante* nel *Misantropo; Marianna* nel *Tartuffo;* e *Marianna* nell'*Avaro; Maddalena* nelle *Preziose ridicole* e *Armanda* nelle *Donne Saccenti.*

Era stata comica di provincia, e nel 1652, all'epoca del passaggio di Molière per Lione, si trovava in questa città, nella *troupe* di Abramo Mitalla: aveva allora trentadue anni. Passò col marito De Brie, e con la cameriera Marietta Ragueneau de l'Estang, figlia del famoso pasticciere-poeta, (che divenne poi la moglie dell'attore La Grange) nella *troupe* di Molière, ove rimase fino alla morte del poeta. Dal 1673 al 1680 recitò al Teatro Guénegaud: e fu conservata, quale una delle migliori attrici del tempo, alla riunione dei teatri del 1680: si ritirò nel 1685; e morì, nel 1706, nell'età di ottantasei anni.

Dicemmo già come si strinse il legame amoroso fra Molière e la De Brie: respinto dalla Du Parc, egli avrebbe trovato accoglienza presso la rivale: ed anche più tardi, quando maggiormente soffriva dell'umor orgoglioso e del carattere imperioso della Du Parc, ei trovò in lei un cuor tenero: forse, anche quando il dolore per le infedeltà di Armanda più gli pungeva il cuore e la gelosia scoppiava in tutta la sua violenza, egli a lei ricorreva come a consolatrice, come ad amica fedele.

Che faceva Maddalena nel frattempo? Da vecchia amica, da consolatrice essa pure, chiudeva gli occhi sulle infedeltà del suo amante, nei primi tempi del legame con la De Brie e la Du Parc; poi — dopo il matrimonio — nessun rapporto doveva più correre fra loro due; e le infedeltà di Molière più non la toccavano.

La De Brie abitava nella stessa casa della moglie di Molière: quando questa più atrocemente faceva sanguinare il cuore del poeta, la consolatrice non era lontana!

Il *Lapommeraye* ha torto nel supporre che la De Brie sia stata per Molière semplicemente un'amica: era un'amante bella e buona, ed una amante, che non si piccava neppur di troppa fedeltà..... " Sapete che Florimont e La Barre sono suoi " amici „ — dicevano a Molière per far troncare la sua relazione con la De Brie — " sapete che non è bella, che è un vero scheletro, che non ha senso comune.... „ — " So tutto questo „ — rispondeva Molière — " ma ormai sono abituato ai suoi difetti: bisognerebbe che mi adattassi alle imperfezioni di un' altra: e non ne ho la pazienza „.

A queste infedeltà di passaggio della sua amica Molière non doveva esser troppo sensibile, come non lo era per quella, più seria e più duratura, di Maddalena: gli è che queste due, e la Du Parc specialmente, non erano per Molière che dei capricci d'amore, delle curiosità di uomo sensuale: la Du Parc rappresentava per lui il fascino di una donna altera e superba; la De Brie, la seduzione di un carattere dolce e di una donnina compiacente e graziosa; Maddalena era il risveglio sensuale della pubertà e insieme l' illusione di un grande amore, nell'orpello delle scene, e nella vanità — piccola invero, grande per il futuro Molière! — che l'oscuro Pocquelin, il mediocre borghese della via S. Onorato, doveva molto sentire, di essere cioè l'amante di un'attrice! Ma nessuna di queste tre amanti fece palpitare il cuore di Molière di un grande amore — di quell'amore pazzo ed invincibile, per cui *Romeo* muore ed *Otello* uccide: per la Du Parc ebbe un capriccio da palcoscenico, frivolo e passeggero; per la De Brie, un sentimento amichevole, e più fraterno che appassionato; per Maddalena, ancora un capriccio da studente, e insieme un sentimento d'amicizia, di solida e tranquilla amicizia, non già d'ardore impetuoso, non già di quell' amore passionale, che tutto abolisce e tutto travolge.

Colei che doveva far piangere uno dei più grandi uomini di quel

secolo, che tanti ne aveva prodotti, uno dei più profondi autori comici che mai abbiano esistito, era una piccola e fragile femmina—quasi una bambina — un'esile giovanetta, non bella, e neppur molto intelligente, era quell'attrice del Palais-Royal, che, fra un atto e l'altro delle *Preziose*, preziosa ella stessa, si faceva corteggiare dai piccoli Marchesi, ridicoli e galantemente audaci, del seguito di Luigi XIV: era quella la perfida *Celimene*, che giocherellando col ventaglio, si compiaceva. al 2° atto del *Misantropo*, nel lacerar con le sue rosee unghie delicate il cuore di *Alceste*, ferocemente, brano a brano, con quella crudeltà felina, che soltanto le donne sanno avere, con quella incosciente perversità, che, per la sua stessa freddezza, fa delirare, e spinge l' innamorato al delitto. Così torturato, l' uomo debole piange e supplica; l' impulsivo uccide: Molière, fa tacere il proprio dolore sino al punto da divertir con esso gli spettatori: alle smanie gelose di *Alceste* il pubblico ride; ma quello di Molière è un riso che sa di pianto!

VIII.

Chi è poi quella Mad.lle Menou, che alcuni tra i biografi di Molière voglion porre accanto alla Du Parc, alla De Brie e a Maddalena Béjart come quarta amante del poeta? Anche qui le opinioni sono divise: il *Larroumet* si sforza a dimostrare che M.lle Menou non è Armanda Béjart — come alcuno volle asserire — ed anche il *Fournier* parla della giovane attrice, come di una graziosa e compiacente amica di Molière: anzi — considerando le sue tre amanti come esigenti e piene di durezza — non può far a meno di commuoversi sul " piacere e il riposo che Molière doveva trovare, al sortire da quell' inferno, nella dolce compagnia della modesta madamigella Menou „. Il *Loiseleur* invece non la pensa così: " che Menou ed Armanda non facciano che una sola e medesima persona „ — esclama — " non vi ha dubbio alcuno „.

E siamo daccapo all'eterna questione della nascita di Armanda. Secondo l'autore della *Famosa commediante*, Armanda " avrebbe passata la sua più tenera giovinezza nella Linguadoca, presso una signora di un rango distinto nella provincia „; e più tardi, allorchè la Compagnia si fissò stabile a Lione, nel 1653, " Armanda sarebbe stata ritirata dalle mani della signora dallo stesso Molière; e d'allora in poi avrebbe fatto parte della Compagnia „. In quell' epoca Armanda doveva avere circa dieci anni: nulla impedisce di credere che abbia, fin da quell'età, potuto recitare una piccola parte di quattro versi, nell'*Andromède* di Corneille.

Giacchè tutto quello che si sa di questa Mad.lle Menou consiste in una lettera di Chapelle, della quale parleremo più innanzi; e in un esemplare della tragedia di Corneille, che faceva parte della Biblioteca Soleinne (1). Nella lista dei personaggi v' è il nome di *Éphyre*, e nella corrispondente lista degli attori, quello di M.lle Menou: è la sola volta che questo nome appare in un registro della *troupe:* nell' elenco degli attori che Molière ricondusse da Rouen a Parigi, nell' ottobre del 1658, il nome di M.lle Menou non figura più.

La lettera di Chapelle non mette troppo in luce questa pretesa relazione fra Molière e l' oscura figurante del suo teatro: fa allusione

---

(1) Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne. Catalogue rédigé par *P. L. Jacob*, bibliophile [il quale, fra parentesi, crede che i nomi degli attori sieno stati scritti a mano da Molière stesso]. (Paris, 1843.) Tome I. (p. 251,) (N. 1147. Andromède, trag. de P. Corneille).

alle noie che doveva provare Molière in mezzo alle sue tre attrici, e lo paragona, in versi abbastanza graziosi, a Giove preso in mezzo fra Giunone, Minerva e Venere: poi fa l'elogio di M.lle Menou, verde frutto (come doveva amarli Molière — aggiunge il **Fournier**), fresca fanciulla, debole ed umile nell'abbandono al suo poeta: “ farete vedere „ — aggiunge Chapelle, nella sua lettera — questi bei versi a M.lle Menou soltanto. „ Sempre secondo Chapelle, la relazione fra Molière e la Menou avrebbe suscitato vive gelosie fra le altre attrici della Compagnia. Nulla è meno provato di ciò: e sarebbe d'altra parte temerario il supporre l'identità fra M.lle Menou e Armanda. Nell'incertezza, in cui ci pone questa nuova avventura amorosa del nostro poeta, consideriamo anch'essa come uno dei molti capricci passeggeri, che il comico dovette avere, nella sua vita nomade e sregolata, nei primi anni della sua avventurosa giovinezza. Il capriccio di un'ora — fiammata di desiderio, bruscamente espresso, subito soddisfatto — il capriccio sensuale per una fresca giovanetta sedicenne, ecco cosa dovette essere questo amore per la Menou, che suscitò tante invidie e tante gelosie nella compagnia! E probabilmente non sarà stato il solo questo capriccio, non sarà stata questa la sola avventura galante del giovane Molière in quel vagabondaggio di *Romanzo comico!*

Non si racconta anche, che a Pezenas (là appunto dove, nella bottega del barbiere, seduto in quella famosa poltrona, raccoglieva impressioni ed osservava tipi per le sue future commedie!) non si racconta che sorpreso in colloquio intimo con una donna del paese, fu costretto a scappare sui tetti, per sfuggire alla vendetta del marito?

E non si parla anche di un forte amore per la figlia del suo amico Mignard, alla quale dedicò anche il poema: *La Gloire de Val de Grâce?* Tutto fa credere però che questa passione per la figlia del celebre pittore avesse un carattere platonico: nessun documento attesta di un legame più intimo.

No: io non sono d'accordo col **Lotheissen**, il quale considera l'autore del *Misantropo* come un Don Giovanni: l'aver avuto parecchie avventure galanti (e Molière non ne ebbe che tre sole, di cui possiamo far fede con certezza!), l'aver cercato il piacere sulle labbra di qualche facile attrice non costituisce il seduttore di professione, il Don Giovanni tipico..... “ Il poeta che scrisse il suo *Don Giovanni* „ — dice il critico tedesco — “ doveva aver fatto molte esperienze, ed anche di lui si poteva dire ciò che Sganarello diceva del suo padrone: “ Principesse, nobili, dame, borghesi, contadine — nulla egli trova troppo caldo o troppo freddo... „ (1)

Molière non aveva, come il protagonista della sua commedia, il cuore disseccato dal piacere, l'animo inaridito dalla gioia della conquista e chiuso ad ogni affetto sincero: Molière seppe amare — ed il suo amore fu esclusivo, ed assoluto, ed unico in tutta la vita: Don Giovanni più che nell'amare si compiace nel farsi amare, nella soddisfazione di dirsi vincitore, nel piacere di un istante.

Anche Molière fece le sue esperienze d'amore; ma si compiacque negli amori facili — respinto dalla Du Parc, non volle insistere nella conquista (ogni ripulsa lo turbava!), e fu ella stessa a richiamarlo a sè: — si lasciò andare ai facili amori di palcoscenico, senza dar ad essi troppa importanza, fino al giorno in cui un grande amore lo assorbì tutto: egli che aveva provato l'amore grazioso e superficiale e quasi, per dir così, a fior di pelle (e diede quello squisito *Dispetto*

---

(1) *Don Juan*, atto I; scena 1.ª:

amoroso, nel quale si vollero ritrovare i suoi episodî galanti con la Du Parc e la De Brie), egli che aveva palpitato di vero amore, sincero e passionale, e aveva scritto — nel miglior momento della sua vita — quella *Scuola delle Mogli*, che è uno dei suoi capolavori, doveva per questo stesso amore soffrire le più atroci torture, le amarezze più profonde che cuore innamorato possa sopportare: e fece il *Misantropo*.

Cesare Levi.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN PIFTEAU. — « Les Maitresses de Molière; Amours du grand comique, leu, influence sur son caractère et son oeuvre » — Paris, *Léon Willem*, 1880.

HENRI DE LAPOMMERAYE. — « Les amours de Molière ». — Paris, *Librairie des Bibliophiles*, 1873.

EDMOND FOURNIER. — « Études sur la vie et les oeuvres de Molière ».— Paris, *Laplace, Sanchez et C.ie* (III. Les amours de Molière).

HENRI CHARDON. — « Nouveaux documents sur la vie de Molière. — M. de Modène, ses deux femmes et Madeleine Béjart ». — Paris, *Alphonse Picard*. 1886, in-8.

GUSTAVE LARROUMET. — « La Comédie de Molière, l'auteur et le milieu ». — Paris, *Hachette*, 1887, Ch II^e. Une comédienne au XVII siècle: Madeleine Béjart.

HENRY LYONNET. — « Dictionnaire des Comédiens Français (ceux d'hier). — Biographie Bibliographie, Iconographie ». — Paris, *Libr. Molière*, fasc. 8 - 9.

ÉMILE GABORIAU. — « Les Comédiennes Adorées ». — Paris, *E. Dentu*, 1873.

H. A. SORRIROL. — « Molière et sa troupe ». — Paris, 1858, in-8.

FRÉDERIC HILLEMACHER. — « Galérie historique des portraits de la troupe de Molière ».— Lyon, *Nicolas Scheuring*, 1869, in-8.

ALFRED COPIN. — « Histoire des Comédiens de la Troupe de Molière ». — Paris, *Frinzine et C.ie*, 1886, in-8.

JULES LOISELEUR. — « Les points obscurs de la vie de Molière ». — Paris, *Isidore Liseux* 1877, in 8-piccolo.

F. BOUQUET. — « La troupe de Molière et les deux Corneille à Rouen en 1658 ». — Paris, *A. Claudin*, 1880.

EDU. SOULIÉ. — « Récherches sur Molière et sur sa famille ». — Paris, *L. Hachette et C.ie*, 1863 in - 8.

LÉON DUMOSTIER. — « Molière auteur et comédien. Sa vie et ses oeuvres ». — Paris, *Laplace, Sanchez et C.ie*, 1883.

LOUIS MOLAND. — « Molière, sa vie et ses ouvrages, avec une notice sur le théatre et la troupe de Molière ». — Paris, *Garnier*, 1887, in-8.

GRIMAREST. — « La vie de M. de Molière, avec une notice par A. P. Malassis ». — Paris, *Liseux*, 1877.

La fameuse comédienne, ou Histoire de la Guérin auparavant femme et veuve de Molière; Préface et notes par *Jules Bonnassies*. — Paris, *Barraud*, 1870.

Registre de La Grange (1658-1685, précédé d'une notice biographique; publié par les soins de la Comédie-Française-Janvier, 1876. — Paris, *J. Claye* 1876. in-4.

AUGUSTE VITU. — « Archéologie Molièresque. — Le Jeu de Paume des Mestayers ou L'illustre théatre (1643-1673), d'après des documents inédits ». — Paris, *Alphonse Lemerre*, 1883, in-8.

TALLEMANT DES REAUX. — « Les Historiettes ». — Paris, *Téchener*, 1865.

GUIDO MAZZONI. — « La vita di Molière ». — Bologna, *Zanichelli*, 1894.

A. M. ANTONELLI. — Un' amica di Molière. (« Vittoria Colonna. » a XI, n.° 7 — 1 aprile 1901).

R. MAHRENHOLTZ. — « Molière 's Leben und Werke vom Standtpunkt der heutigen Forschung ». — Heilbronn, 1881, in-8.

FERDINAND LOTHEISSEN.—« Molière; Sein Leben und seine Werke ».—Frankfurt a. M. 1880, in-8.

Il Palcoscenico

I “ Racconti di Hoffmann „ di J. Offenbach
al teatro del “ Corso „ a Bologna.

Tra noi, in Italia, Offenbach era finora conosciuto solamente a traverso le sue operette gaie, scintillanti di musica leggera, colorite alle tinte più vivaci — quei *vaudevilles* che han divertito più d' una generazione, per i quali egli acquistò fama d' essere *le plus grand amuseur de son epoque.*

L'autore di *Orfeo* e della *Bell'Elena* ci viene rivelato ora — un po' in ritardo, a dir vero! — come operista, e operista valente: l' audizione dei *Racconti d'Hoffmann* ci fa rammaricare che ad essi soli si sia limitata la sua produzione in questo campo, che la malevolenza dei suoi contemporanei non abbia a lui permesso di goderne il meritato trionfo.

Poichè con quest'unica opera sua Offenbach bussò più volte invano, nella seconda metà del secolo scorso, alle porte dell' *Opéra Comique.* Auber, il “ grande Auber „, vi regnava sovrano e accanto a lui non potevasi concedere posto al molesto *vaudevilliste.*

Oh *la boutique en face!*

La morte colse Offenbach, assai dopo Auber, nel 1880 e solo l'anno dipoi l'opera sua, scossa la polvere degli annosi scaffali, scendeva alla ribalta e vi otteneva un caldo, vigoroso, completo successo. Questo l'ha sempre seguita, da allora, in tutti i teatri d' Europa; in Germania acquistava una legittima popolarità — tra noi giunge solo oggi!

Il *libretto* dei *Racconti d'Hoffmann* venne tratto da Jules Barbier dal dramma omonimo da lui composto insieme a Michel Carré, e rappresentato con successo all'*Odéon* nel 1851; l'origine sua tutta Goethiana è però trasparente, poichè nel capolavoro del grande tedesco noi troviamo il concetto informatore, la *donnée* dei *Racconti d'Hoffmann.*

Il libretto francese, elegantissimo, è nella traduzione italiana del signor Zanardini molto, molto scadente. Quando vorremo persuaderci che anche le traduzioni possono costituire un' opera d' arte — e Mario Giobbe ce ne dà luminoso esempio con le sue traduzioni di Rostand — o quanto meno che non debbono assassinare l'originale?

Esso è diviso in un prologo, tre atti, un epilogo.

Nel prologo Hoffmann canta ai compagni — riuniti attorno a un *punch* nella taverna di mastro Lutero — la leggenda del nano Klein Zac: al gaio racconto subentra nella sua testa l' imagine d'una donna e ne insegue la visione; indotto dai compagni, egli racconterà loro i suoi amori; tre donne hanno attraversata la sua vita e la storia formerà l'argomento dei tre atti seguenti:

“ Olimpia si chiamava la mia prima beltà „ dice Hoffmann al fine del prologo: e nel primo atto, in una festa in casa del fisico Spallanzani, questi presenta ai convitati sua figlia Olimpia la quale non è che un automa, una bambola meravigliosa da lui costruita insieme a Coppelio, incarna-

zione del Mefistofele goethiano. Hoffmann s'innamora d'Olimpia, le fa delle dichiarazioni, danza con lei: ma l'incanto è rotto da Coppelio il quale, per vendicarsi di Spallanzani che, come prezzo della sua collaborazione lo aveva ingannato dandogli una tratta sopra un ebreo fallito, penetra nella stanza di Olimpia e la spezza. Hoffmann, folle di passione, apprende che si era innamorato di una bambola.

Una festa sulla laguna, a Venezia, aduna — nel secondo atto — i gaudenti attorno a Giulietta la cortigiana: di lei è protettore Schlemil, di cui narra la leggenda popolare che avesse venduta la sua ombra al diavolo: Hoffmann se ne invaghisce perdutamente. " Direttore spirituale " di Giulietta è Mefistofele sotto le vesti di Dapertutto che vuole la morte di Schlemil e lo scorno di Hoffmann. Questo è avvolto nell'incanto della sirena, per lei uccide in duello il rivale — che l'ha sorpreso con l'amante — e l'uccide con la spada diabolica datagli da Dapertutto; ma quando ebbro d'amore corre a Giulietta, questa lo abbandona e dalla gondola, su la quale è salita con i compagni di piacere, lo schernisce.

Nel terzo atto, in casa del musicista Crespel, a Monaco, Antonia, figlia di lui e cantante, ricorda mestamente Hoffmann ch'ella ama e da cui è fuggita per volere del padre. Un male implacabile la consuma e per esso Antonia deve rinunciare all'arte: ma Hoffmann l'ha raggiunta ed ella, per il suo amore, non canterà più. Se non che Miracolo, che nasconde Mefistofele, la tenta con mille visioni, vuole ch'ella canti ancora — poichè ciò le darà la morte — ed Antonia, perduta, sente la voce della madre morta che la chiama a sè e soccombe nelle braccia del padre e di Hoffmann.

L'opera infernale è compiuta: " Tal' è l'istoria dei miei dolci amori " conclude, nell'epilogo, Hoffmann ai compagni adunati nella taverna, e tutti nell'ebbrezza della birra e del vino cercano " il sacro nulla che ogni male oblia! "

***

Di tale soggetto la musica doveva rivestire le tre distinte fasi, assumendo per ciascheduna un carattere diverso, attribuendo a ogni episodio una impronta particolare.

Se adunque era questo non piccolo vantaggio per il musicista, non costretto a mantenere alla forma musicale quell'omogeneità d'insieme che non è da tutti raggiungibile, era anche difficoltà non lieve, in quanto lega le tre parti un filo conduttore di continua progressività che porta dal genere leggero del primo atto all'elevata tragicità del terzo. Gli elementi principali di tale progressione risiedono nella triplice personificazione dell'amante di Hoffmann e del Mefistofele, attorno ai quali si accorda e si coordina l'espressione degli altri personaggi.

Offenbach ha tratto gran partito dei vantaggi che aveva per sè ed ha valentemente superate le difficoltà che gli si volgevano di contro: egli ha diffuso nella parte, dirò così, brillante dell'opera la ricca vivacità sua di insuperato *vaudevilliste*, e s'è elevato a forme genialmente drammatiche là ove l'azione lo richiedeva.

L'onda melodica non vi fa mai difetto e vi è spesso esuberante; ma la melodia è temperata in una sapiente armonizzazione cui risponde uno strumentale abilissimo: onde l'opera di Offenbach presenta una ossatura musicale vigorosa, a cui si innestano mille particolari, mille dettagli, mille episodi sui quali il musicista si è non di rado indugiato, in un finissimo lavorìo di cesello che con squisito artificio li svolge e li trasforma in gemme a scintillanti faccette.

Tale, e non altrimenti, è anche l'indole del maggior erede della tradizione musicale francese, il Massenet.

La fattura dell' opera risente certamente della convenzionalità in voga nella sua epoca — non dimentichiamo che essa fu scritta sono ormai quarant'anni. V'ha una certa larghezza di recitativi antiquati; vuolsi che questi, scritti in origine per essere parlati, venissero poscia armonizzati dal Lecocq, e non sono certo felicissimi tutti. L'inquadratura musicale si ripete press'a poco nell' identica maniera in ciascun atto. Nè vi manca, infine, l' *air de ballet*, il valzer del primo atto — che costituiva l'inevitabile *divertissement* danzante cui anche Wagner fu costretto quando si decise a far fischiare il suo *Tannhäuser* dall'impreparato pubblico parigino — o la tanto abusata barcarola, poi che una scena si svolge a Venezia.

Fatto astrazione da questo, quasi ogni *pezzo* rivela pregi non comuni, se togli qua e là qualche sciatteria, come le strofe bacchiche di Hoffmann, qualche eccessivo ricorrere di ritornelli, qualche melodia che troppo da vicino rammenta l'operetta.

Ricordo, a memoria, il contrasto felicissimo tra la gaia canzone di Klein Zac, che segue all'agile coro degli studenti nel prologo, e l' inspirata melodia della strofe con la quale Hoffmann descrive la visione della donna amata, un caldo crescendo che si appoggia su una frase larga dei violini; il minuetto del primo atto, perfetto di stile, colorito nello strumentale, più oltre ripetuto dal coro: la canzone d'Olimpia, bizzarra di fattura, ricca di picchettati e di gorgheggi: il finale del medesimo atto, sviluppato su di un valzer animatissimo. È questa la parte più leggera dell'opera.

Nell'atto secondo predomina il ritmo lene della barcarola, così suggestiva, del resto, nell'ambiente di voluttà e di piaceri onde Giulietta è circondata; essa è cantata a due voci dal soprano e dal mezzo-soprano — e ricorda l'andamento dolcissimo di certe melodie Mendelssoniane — poi dal coro, e dà risalto efficace alla scena del duello, e ritornerà infine nel canto del coro che s' allontana, alla fine dell'atto.

L'elemento drammatico fa del terzo atto il migliore dell'opera, impresso com'è al magistero di una passione vibrante, dalla romanza che Antonia attacca accompagnandosi al piano e poscia sostenuta da un orchestrale di sobrietà squisita, al delicatissimo duetto fra Hoffmann e Antonia, al terzetto fra Crespel, Miracolo e Hoffmann, originale, potente nel crescendo della stretta finale e certo il meglio riuscito dell' opera, al terzetto fra Antonia, la voce della madre e Miracolo — in cui il carattere spietatamente satanico di questi giganteggia in energico contrasto con gli accenti disperati d'Antonia e le dolorose note della madre — che precede il finale dell'atto.

L'epilogo — che segue a un intermezzo basato su la barcarola del secondo atto — ci riporta alla scena del prologo ed è intessuto su i ricordi musicali di questo.

***

L'opera di Offenbach, adunque, racchiude in sè i migliori elementi di successo. Anche nel nostro secolo soffocato da un verismo ad oltranza piace cullare talvolta — senza però abusarne troppo — il proprio pensiero nel fantastico; checchè ne dicano i modernissimi pionieri del melodramma naturalista, a base di malnutriti in scena, di *dicettes* innamorate, di fucilazioni a suon di musica, di lirici sopraluoghi di polizia, piace — io credo — il tuffarsi un poco nell'irreale, specie quando questo giunga all' animo nostro attraverso d'una musica genuina, ricca d'inspirazione, non contorta in inutili quanto astruse meditazioni.

Se ciò sia vero dicano i trionfi riscossi ovunque, da vent'anni a questa parte, dai *Racconti d'Hoffmann*; e lo dica il successo di iersera al nostro teatro del Corso. Il pubblico, da principio sospettoso e diffidente, fu presto conquistato ed applaudì calorosamente e richiese *bis* insistenti durante l'intera opera.

Il primo dei successi italiani fu adunque pieno, sincero, completo.

L'esecuzione fu eccellente da parte della signorina Bel Sorel, nel triplice *rôle* di Olimpia, Giulietta, Antonia; cantante di perizia rara, attrice deliziosa, ne fece tre creazioni squisite che segnarono per lei un trionfo continuato: ottimi interpreti pure la signora Monti-Baldini, Niklausse, il baritono Angelini Fornari, efficacissimo in Coppelio-Dapertutto-Miracolo, il tenore Andreini, Hoffmann. Bene gli altri, lodevole l'orchestra diretta dal Mingardi, e i cori.

L'opera si replica in lunga serie di rappresentazioni.

Bologna 29 Novembre.

Guido Quirino Ruata

" Lulù „ Commedia in tre atti di C. Bertolazzi al " Sannazaro „ di Napoli

Rifacevo — dopo ascoltata e applaudita questa commedia — una considerazione non nuova sul valore relativo della originalità nelle opere d'arte, e specialmente nelle opere di teatro, di fronte al successo, anzi di fronte ai caratteri di bellezza che possono determinare un giusto successo.

E pensavo: *Lulù* è piaciuta; ma che cosa, in sostanza, c'è di originale nelle situazioni che essa presenta, se le esaminiamo superficialmente?

Una donna civetta frivola corrotta che mentisce e inganna gli uomini, li travia, l'induce a commettere delle pazzie; si fa mantenere dall'uno e lo tradisce per chi non può mantenerla; si fa sposare dall'ingenuo preso completamente di lei? Roba già vista.

L'ambiente infimo e sozzo ove questa donna è nata; i genitori volgari sfruttatori venali; la madre compiacente ed abbietta; la vita miserabile e bassa? Roba già vista.

L'amante credenzone, il marito ingannato, che apre gli occhi, vede la verità, e ammazza la donna infame? Già visto anche questo.

E perchè dunque *Lulù* interessa, commuove e trascina all'applauso? Per tutto il complesso di particolari osservazioni d'ambiente e d'anime che l'autore vi dissemina secondo la sua personale visione; per la verità della dipintura tracciata con colori sobriamente e sinceramente efficaci; per quella impronta decisa per la quale — in arte come nella vita — *i personaggi* hanno pur sempre, o possono avere, in sè, qualche cosa di diverso gli uni dagli altri anche quando dicono o fanno le stesse, le solite cose.

Quegli amori, quegl'inganni, quelle astuzie, quelle vendette noi li abbiamo, sì, veduti altre volte—tante volte—sul palcoscenico della realtà, ma agitati da altre persone, agitantisi fra altre persone: oggi li rivediamo, e, pur riconoscendo che fondamentalmente sono gli stessi amori, gli stessi inganni, le stesse astuzie, le stesse vendette, vi scopriamo delle sfaccettature differenti, cioè le emanazioni di differenti caratteri.

Ecco il merito dell'artista, tanto maggiore quanto più sono sfruttate le situazioni da lui prese a riprodurre: aver *veduto*, aver saputo *rendere evidenti* le fisonomie dei *suoi* personaggi attraverso i *casi* comuni della vita reale. E questo scopo mi pare quasi completamente raggiunto dal Bertolazzi nell'ultimo lavoro, del quale non starò a narrare ordinatamente la favola, sia perchè essa traluce dal poco che ho già detto, sia perchè è oramai nota in ogni suo minuto particolare.

La commedia ha un primo atto perfetto per lucidità di esposizione, per arguzia, per vigore di analisi; ha un secondo atto eccellente per indagine psicologica e per descrizione d'ambiente, con qualche lieve indugio e qualche lieve lungaggine d'onde scaturiscono, qui o là, rare, alcune pennellate un po' troppo marcate, che tuttavia non guastano del tutto perchè

non arrivano fino al limite delle esagerazioni e delle falsità. Ha poi un terzo atto, debole e prolisso nella sua prima parte, ma rapido, tragico, umano, fortissimo nella catastrofe.

Si direbbe che lo scrittore, dopo averci — nei primi due quadri — presentato con mano sicura la Lulù che mentisce sempre, per educazione, per istinto, per abitudine, a caso o volutamente, per necessità o senza bisogno, ci voglia quasi preparare alla confessione della prima verità che deve uscire dalla bocca di lei sul finire della commedia di fronte alla visione della morte imminente; e in tutto il terzo quadro Lulù non mentisce forse mai, nemmeno per dire qualcuna di quelle inutili piccole bugie senza conseguenze che un tempo infioravano perennemente le sue labbra. Pare così che il fondo del carattere della protagonista sia stato perduto di vista attraverso le prime scene troppo lunghe dell' ultimo atto, per la preoccupazione di arrivare con più logica transizione al tragico momento finale; e credo che questo costituisca un errore. Errore non irrimediabile, del resto, e compensato con la magnifica ultima scena della commedia, una delle più belle fra le tante consimili che il teatro drammatico ci offre.

Insomma, persone e fatti — in questa opera egregia del Bertolazzi — persuadono: e, dopo tutto, nel persuadere sta una delle più alte ragioni, forse la ragion suprema, dell' arte.

Al quale fine, oltre le bellezze della commedia, concorsero le bellezze d' una esecuzione calda ed efficace, specie da parte di Emma Gramatica e del Casilini, i quali dettero all' ultima scena una viva terrificante espressione di verità, tale da lasciare il pubblico per qualche momento, dopo calata la tela, nell' impossibilità d' applaudire.

La Gramatica sentì e rese con notevole sicurezza il carattere di Lulù in tutte le sue sfumature, in tutte le sue anche riposte significazioni: in molti punti fu davvero perfetta; e mi piace ricordarne uno, quello della mentita confessione di maternità, in cui la bellissima semplicità voluta dall' autore venne superbamente lumeggiata dall' arte della interprete, che ottenne il massimo effetto di evidenza senza la menoma violazione della naturalezza.

L' Orlandini, in questa produzione, ha parte soltanto al primo atto: egli dette del personaggio dell'amante che paga, una gustosa, fine, incensurabile immagine.

Bene il Fabbri e la Del Moro, genitori di Lulù.

La commedia, replicata tre sere, meriterebbe altre repliche. E non è vero, dunque, che il teatro italiano non viva.

Ettore Strinati

“Tutto l'amore„ commedia in tre atti di Sabatino Lopez al “Sannazaro„ di Napoli

Nella commedia del nostro Lopez, che da quando era volontario di fanteria a Bologna, ad oggi, ne ha fatto del cammino!, io vedo qualche cosa di più della sola snellezza, della sola agilità del dialogo, veramente e concisamente e coloritamente (uso spesseggiare sugli avverbii. e non me ne pento...) italiano; io vedo l'ossatura organica di un buono e resistente lavoro scenico, non privo di pensiero, non estraneo al contributo che gli uomini di cuore e d'intelletto, recano, con l'opera propria, al miglioramento delle consuetudini preconcette della società.

Nella casa Saronni pare sia piovuta la felicità a forza torrenziale, essendovi capitata una balda giovinezza, tra scienziati e uomini eleganti, a impalmarne le tre figliuole. Ebbene, no. In tanta pioggia di letizia vi è stata della insidia bella e buona, come si dice, ma brutta e pessima com' è. Grazia, che potrebbe essere felice con il suo Emilio, è una povera malata, che nulla può godere della vita senza il sagrificio di sè medesima: Elena

sconta la pena di essersi innamorata d'un libro, anzi che d'un uomo; d'un uomo, astratto più che mai nelle sue ricerche scientifiche, da quando ha provveduto alla sua esistenza la compagnia d'una moglie giovane, bella, forte e ricca: la terza Saronni, se l'età delle sorelle in questione non mi dà torto, trova che nulla v'è di meglio al mondo, dopo la soddisfazione tranquilla dell'umano istinto, e si offre lieta al marito e alla casualità non sempre infelice della esistenza. Lario, o Mario Saronni, che voglia chiamarsi, ha risoluto il problema del suo amore, traendo seco una fanciulla, che ama molto i parenti di lui, che non vogliono vederla, e si può capire il perchè; che ama molto egli stesso e che nulla chiede, e tanto meno di essere condotta dal sindaco e dal parroco.

Era questa la famiglia sognata da Ambrogio Saronni, capo della sua famiglia? Ah, no, certo! E allora? Il poveraccio ha lavorato perchè il suo nome non si estinguesse, perchè i suoi rampolli fossero felici, e che cosa ne ha avuto? Di fronte a quali tristi realta si sono frantumati i suoi sogni? Nelle quattro persone derivate da lui, l'amore che tutto può, che tutto vuole, è stato messo in fuga, ma Grazia lo comprende e si eleva: non è lei che manda via l'amore, è il suo fisico che l'allontana da sè. Ma siccome la vita è vita; siccome, perchè si eterni la vitalità e il godimento umano, qualche cosa bisogna che la vita sacrifichi a se stessa — legge terribile, imperiosa e pur così solenne nella sua irrompente e tragica impetuosità! — Grazia s'invigila e si ribella: sia baciata, sia baciata la *sua* bocca dal *suo* amore, e si logori pure il suo corpo, e con lei muoia pure tutto il *suo* mondo. La *sua* soppressione animerà qualche altra cosa, e la vita, giusta nei suoi egoismi, beffarda nell'onesto disprezzo delle piccole inumane miserie, continuerà ad illuminarsi e a trionfare!

A me pare che questo abbia detto Sabatino Lopez, poeta sincero e drammaturgo accorto, due qualità queste spesso in disaccordo tra loro, nella sua commedia ben costrutta nelle proporzioni sceniche e molto chiara nel contenuto psicologico.

Le quali proporzioni, forse, hanno un certo che di *ristretto*, di troppo limato, come avviene nel lavoro dell'uomo di teatro che si preoccupa di non stancare il pubblico; infine, di troppo misurato; in tale ristrettezza e in tale misura però, come ho detto innanzi, circola un dialogo fresco e zampillante, che davvero costituisce il sovrano pregio della commedia.

I nostri maestri chiamavano " commedie di dialogo " quelle in cui ad arte non s'introduceva una troppo violenta situazione drammatica.

Ebbene, il Lopez, senza rinunziare, come la logica teatrale moderna impone, a far risultare dal suo lavoro dei brani di vita e delle scintille di pensiero ha dato al teatro italiano, una buona commedia di dialogo.

⁂

" Il Giudice ", dramma in tre atti di Térésah al " Sannazaro ", di Napoli.

Questo *Giudice* di Térésah, dal lato della visione teatrale, si può ritenere un dramma ardito e forte: dal punto di vista della concezione artistica, un'opera dall'impronta originale; e dalla parte dell'espressione scenica, non privo di tentennamenti e di manchevolezze. Analizziamolo.

Marco Starini è l'undecimo giudice ed insieme l'undecimo o dodicesimo Marco della sua casa. Appartiene ad una generazione veneta di magistrati integerrimi, per la quale il tocco e la toga sono qualche cosa di più che la stessa insita rettitudine della propria coscienza, qualche cosa di meglio che la religione!

Il giudice è a capo di una famiglia numerosa ed è confinato in un paese di provincia, in cui le onorabilità si fanno e si disfanno con la medesima facilità con cui si beva una tazza di caffè o si fumi una sigaretta; ha una figlia gravemente ammalata che ha bisogno di cure urgenti e costose: ha un figlio lontano, all'Università, da mantenere, con le

relative spese di abiti alquanto superiori alla propria facoltà... finanziaria: ha un' altra figlia da marito; la moglie, incapace di sacrifizii eccessivi e, sopratutto, di rigorosa austerità domestica; ha la fantesca; ha infine, quanto, per ordinario e straordinario, non può sostenere con le sole risorse del suo stipendio, e quindi è costretto a divenire la mira dissanguata di parecchi usurai. Il suo lavoro è turbato da queste intime circostanze, alle quali addirittura si aggiunge un incubo: la causa Del Buono, affidata a lui per la relazione.

Da questa causa dipende la fortuna o la disgrazia di un deputato al Parlamento, l' onorevole Ferrari. Costui, esponente di certa corrotta vita politica, si reca dallo Starini e cerca d' insinuarsi nell' animo di lui, affinchè la lite non si risolva in suo danno, tanto più che ha in animo di donare delle grandi opere di beneficenza al Collegio che rappresenta. Il giudice si vigila, si schermisce, si difende, resiste persino a certe offerte fattegli con prudenza furbesca e con disinvolta abilità. Raccoltosi nello studio del processo, il suo convincimento sincero, leale, risulta favorevole al Ferrari, e questi vien sottratto alla rovina, che implacabile lo avrebbe atteso. Una soluzione così conforme a coscienza, genera un ginepraio di malignazioni, di scandali e, sopratutto, genera un *caso di coscienza* nello stesso magistrato Starini! Il vincitore, *forse*, ritiene che la sua vittoria sia dovuta alla buona disposizione del giudice relatore o all' influenza che ha esercitato sull'animo di lui, e mette in opera tutto il suo potere per venirgli in aiuto, per sollevarlo dalle ristrettezze, nelle quali lo sapeva piombato, e gli sollecita la promozione a presidente, rende possibile che l' unico suo figliuolo ne sposi la primogenita, e, infine, come regalo di nozze, gli raccoglie dai rispettivi creditori e gli offre, un pacco di cambiali per la somma di lire *ventimila*... a tanto era giunta la cifra dei debiti del giudice Starini. D'altra parte, per una certa mira vendicativa, fa allontanare da quel Tribunale, un altro tipo austero di giudice, la cui rigidezza inflessibile lo teneva lontano, come suol dirsi, persino dalla propria ombra; insomma, il deputato Ferrari, all' insaputa dello Starini, passa d' imprudenza in imprudenza e crea al dabben uomo una atmosfera irrespirabile, e gli accende nella mente l'*idea fissa* d'aver male giudicato; d'aver danneggiato degli innocenti e favorito dei tristi; d' essersi, in una parola, reso responsabile d'un colposo errore giudiziario.

La battaglia che generosamente e coraggiosamente combatte la nostra autrice, con questo suo *Giudice*, basa per moltissimo su fatti espressi con chiarezza, e per poco su parole, riunite con sobria efficacia. La chiusa del dramma è sorretta e si compendia nel *credo* di Marco Starini, che egli *espone* e non *rappresenta* (e non lo potrebbe, al punto in cui è giunto il dramma...) e nel quale, senza dubbio, scorgiamo come un'eco di mille e mille voci, tutte esprimenti il desiderio, che la vita e la dignità della Magistratura sieno più sicuramente elevate e guarentite, acciò nell' opera della Giustizia si possa guardare da tutti come verso un Faro luminoso di epurazione, di redenzione, di ausilio e di difesa!

E la sceneggiatura contenente la espressione dei fatti, se ha talvolta un movimento denso di vitalità e di franchezza, ha spesso, spessissimo, delle manchevolezze, così nel succedersi degli avvenimenti che nel cosidetto taglio e nella così detta inquadratura delle situazioni, visto che di situazioni sceniche non difetta il dramma della nostra **Térésah**. Una certa inesperienza in via d'essere vinta e sopraffatta, si nota nel disegno delle varie parti del lavoro; le quali parti difettose ora sono evidenti e convincono come sieno spezzate, troncate nel loro migliore sviluppo, e tolgano chiarezza all'insieme dell'azione. Breve: in Térésah va meglio maturata o riveduta e corretta la guida scenica, che impone armonie proporzionali e ben lumeggiate nello svolgimento dei disegni parziali, e una crescente vigoria e spontanea coloritura nella salda, il più che possibile salda, rappresentazione integrale. **D. M.**